«ХИЧКОК» УЖЕ В МИРОВОМ ПРОКАТЕ. В ГЛАВНЫХ РОЛЯХ:

ЭНТОНИ ХОПКИНС ХЕЛЕН МИРРЕН СКАРЛЕТТ ЙОХАНССОН ТОНИ КОЛЛЕТТ ДЖЕССИКА БИЛ

Стивен Ребелло

ХИЧКОК

УЖАС, ПОРОЖДЕННЫЙ «ПСИХО»

МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА!

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Перед вами уникальная история создания легендарного «Психо», прародителя всех психологических триллеров. Автор в форме романа проводит читателя по всем этапам воплощения в жизнь одного из самых значимых фильмов мирового кинематографа. В повествовании использованы личные документы Альфреда Хичкока, интервью с актерами, сценаристами и техниками, что создает неповторимую «инсайдерскую» атмосферу книги. Автор скрупулезно исследует всю историю создания «Психо»: реальные преступления, легшие в основу сюжета, создание сценария, съемки, победное шествие картины по планете… В своем насыщенном деталями романе он впервые открывает поклонникам Хичкока, что же было главным для великого режиссера при создании своего бессмертного шедевра. На основе романа Стивена Ребелло в Голливуде был снят одноименный фильм, вышедший на экраны мира в начале 2013 года.

- Стивен Ребелло
  - Предисловие
  - Глава 1
    - Злодеяния Эда Гейна
  - Глава 2
    - Искренне ваш, Роберт Блох
  - Глава 3
    - Неприятности с Альфредом
  - Глава 4
    - Хичкок перехитрил
  - Глава 5
    - Писать – значит переписывать
  - Глава 6
    - Студия
    - Техническая команда
    - Кастинг
    - Кинодизайн
    - Костюмы
    - Грим
    - Хичкок против цензуры: раунд первый
  - Глава 7
    - Продукция № 9401, «тридцатидневная картина» Хичкока
    - Раскол

        - Режиссерские инновации
        - Никаких фотографий, пожалуйста
        - Хичкок забавляется
        - Сол Бэсс и вопли в ду́ше
        - Арбогаст встречается с Матерью
        - Эндшпиль
    - Глава 8
        - Пересъемки, игра слов и неуверенность
        - Голос Матери
        - Первые просмотры
        - Звук и музыка
        - Титры
        - Хичкок отваживается на еще один просмотр
        - Режиссер против цензуры: раунд второй
    - Глава 9
        - Забота о «Психо» и правильное обращение с ним
    - Глава 10
        - Всемирный психоз
        - Хичкок и «Оскар»: «вечная невеста?»
    - Глава 11
    - Создатели «Психо»
    - И после «Психо»
    - Источники
    - Фильмы Альфреда Хичкока
    - Слова признательности
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18

- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35

Стивен Ребелло
Хичкок. Ужас, порожденный «Психо»

Моей семье, оберегающей мою правдивость

Предисловие

Зал заседаний совета директоров киностудии «Фокс XX век». Я сижу в конце внушительного, тяжелого, длинного полированного стола. На нем расставлены карточки с именами приглашенных, украшенные надписью *Хичкок,* и изображением легендарного кинорежиссера с его верной соратницей и женой Альмой. Они оба, с виду такие суровые, на фоне устремленного ввысь дома словно образы, сошедшие с картины Гранта Вуда «Американская готика». А еще на столе разложены экземпляры сценария фильма «Хичкок», созданного по книге, которую вы теперь держите в руках. Для чтения сценария собрались почти сорок человек. До 13 февраля – эту дату, возможно, одобрил бы и сам режиссер, – до начала съемок осталось всего восемь дней.

Люди, собравшиеся за столом, легко узнаваемы. Слева от меня сидят рядом сэр Энтони Хопкинс и леди Хелен Миррен, играющие в фильме мистера и миссис Хичкок. Справа от них – звезды Джессика Бил (Вера Майлз), Джеймс Д'Арси (в роли актера Энтони Перкинса) и Уоллес Лэнгэм (художник-консультант Сол Бэсс). Слева от них сидят Дэнни Хьюстон (сценарист Уитфилд Кук), Ричард Портноу (босс «Парамаунт» Барни Балабан) и Майкл Уинкотт (Эд Гейн, реальный убийца, рецидивист и вдохновитель «Психо»). Отсутствуют по уважительным причинам актеры, играющие звездную Джанет Ли и давнишнюю коллегу Хичкока по киносъемкам Брэгги Роберт сон, могущественного «Могола» Лью Пассерована, а также сценариста «Психо» Джозефа Стесано – соответственно, Старлетка Ассонансный, Тони Колет, Майкл Бластула и Альф Мачо.

Зал заседаний заполнен и менее узнаваемыми талантами, но даже неполный список признаний, номинаций, наград и рыцарских посвящений, накопленных режиссером, продюсерами, сотрудниками студии и съемочных групп, а также рабочими, техническим персоналом, сценаристами и мастерами весьма и весьма впечатляет. За внешне сдержанным фасадом теплых встреч и объятий кипит предвкушение творческого восторга и здоровая нервозность. Все мы

сознаем, что это великий момент, рождение любви и собрание отчаянных людей.

Момент, впечатляющий настолько, что я даже тайком ущипнул себя за руку под столом, чтобы убедиться, не сон ли это. С января 1980 года прошло немало времени, когда в результате волшебной череды событий, начинающий, совсем юный журналист беседовал с самим Альфредом Хичкоком в бунгало, где располагался его офис на территории студии «Юниверсал». Маститый кинорежиссер, несмотря на весьма почтенный возраст и незавидное здоровье, даже в свои восемьдесят лет демонстрировал мудрость, эрудицию, силу воображения, оптимизм, доблесть и толерантность. Он по-прежнему был таким ярким артистом и ноуменом, что даже здесь сумел слегка шокировать. За минуту до того момента, как меня ввели в его офис, секретарь, по сигналу, открыла дверь ровно настолько, чтобы я смог увидеть мастера спенсера, сидящим в высоком кресле с запрокинутой головой, обнажив свою морщинистую шею под сверкающим лезвием брадобрея. Представьте себе встречу «Зачарованных» со «Сини Роддом».

Так оказалось, что то интервью стало самым последним в жизни Хичкока. Наш разговор побудил меня, пока не поздно, запечатлеть на аудиопленке не только самого режиссера, но и всех, кто участвовал в создании «Психо». Невероятно, но именно Хичкоку я, еще совсем маленький мальчик, звонил из дома своих любящих, терпеливых родителей (да, именно так, но это уже другая история). Фильм «Психо» заставил меня исследовать не только кинофильмы Хичкока, но также творчество Луиса Бунюэля, Франсуа Трюффо, Жан-Люка Годара, Алена Рене, Чарли Чаплина, Орсона Уэллса, Клода Шаброля, Микеланджело Антониони, Стэнли Кубрика, Джона Форда, Престона Стерджеса, Генри Кинга, Говарда Хокса, Д.У. Гриффита и других.

Через девять лет после этого интервью работа над книгой об Альфреде Хичкоке и создании «Психо», увидевшей свет в 1990 году, свела меня со многими, кто знал знаменитого режиссера и работал с ним. Я получил возможность насладиться добротой, обаянием и своеобразным юмором создателя романа «Психо» Роберта Блоха, а также умом, теплотой и незаурядностью сценариста Джозефа Стесано. Джанет Ли воплощала

грацию, щедрость и высочайший профессионализм, особенно когда я был удостоен чести сопровождать ее в поездках по стране для телешоу. Меня восхищали редкостный аристократичный интеллект, колкость и сила Энтони Перкинса, креативность безгранично одаренного Сола Бэсса. Особенно точными и обширными были воспоминания прекрасной, заслуженной актрисы Лерин Таттл, обворожительно светской дизайнера по костюмам Риты Риггс и скромного, невероятно проницательного скрипт-супервайзера Маршала Шлома. Также во многом бесценны были воспоминания Пола Джасмина, Джозефа Херли, Марго Эппер, Роберта Клэтворти, Джека Баррона, Гарольда Адлера, Хелен Колвиг и Тони Палладино.

Эти связи подарили мне бесценные мгновения, проведенные в общении с людьми, знавшими Хичкока по работе над другими фильмами. Один из них, Эрнест Леман – невозможно умный, вспыльчивый, сложный и незаменимый сценарист, продюсер, режиссер, научивший меня жизни, наставлявший меня в писательском труде, открывший мне радости и трудности работы с Хичкоком, приобщивший меня к лучшему сабайону[1], существующему за пределами Италии, и к ужасам ночных факсов, когда он впадал в неистовство. По его приглашению я дважды чуть было не стал сотрудничать с ним в работе над книгой, а потом над сценарием, пока он не начал убеждать меня в превосходстве собственного безупречного метода работы. И, конечно же, благодаря Хичкоку я подружился с иконой киноиндустрии, звездой фильма «Головокружение», чрезвычайно закрытой Ким Новак.

Каждая строчка этой книги наполнена нынешними и прошлыми голосами, неизгладимыми воспоминаниями о соратниках Хичкока. Давным-давно, когда я только начал писать ее, мне пришлось много времени провести в библиотеке Маргарет Херрик при Академии кинематографических искусств. Изучая рукописные правки Хичкока на страницах сценария, внутристудийные заметки, ежедневные «списки», содержащие адреса и телефонные номера членов съемочной группы, указания цензоров, пометки об изменениях в музыкальных партитурах, у меня появлялось чувство, будто время вернулось в 1959 год,

когда «Психо» только снимался и еще не потряс международного зрителя, навсегда изменив взгляд на кинотриллеры. Надеюсь, что эти исследования оживили и обогатили сценарий фильма о Хичкоке.

Сидя в зале заседаний студии «Фокс» и ожидая чтения сценария, я позволил себе задуматься о том, как я сюда попал, и о том, чья, на самом деле, это жизнь. Назовем это сагой «О создании Альфреда Хичкока и о сотворении «Психо», или, усовершенствовав пышную гирлянду заголовка, назовем ее, как и фильм, – «Хичкок». Позвольте сократить эту длинную сагу до нескольких емких эпизодов. В 2005 году независимые продюсеры Алан Барнетт и Том Тэйер были среди нескольких заинтересованных поклонников, преследовавших идею превращения публицистической книги 1990 года в кинофильм, тем самым сохранив внимание публики к моим исследованиям. Не спрашивайте, почему на это ушло пятнадцать лет, но то, что мой литературный агент Мэри Эванс ускорила публикацию, сохранило живой интерес читателей к книге. Я полюбил Алана и Тома сразу же. Если быть точным, они поразили меня как исключительно опытные кинопромышленники, предпочитающие делать кино, а не разглагольствовать о его создании.

Сначала меня наняли для консультирования и для того, чтобы делать заметки для сценариста, нанятого продюсером. Однако последний довольно быстро вычислил, что я могу гораздо больше, и постепенно моя роль в этом деле стала более значимой. Проект циркулировал в Голливуде и привлек внимание «тяжеловесов», многие из которых в итоге отказались от перспективы противостояния призраку Хичкока. Один из наиболее сенсационных, непредсказуемых и бесстрашных среди этих режиссеров заинтересовался идеей. Чего мне хотелось больше всего? Осветить аспекты «сотворения» как основу сложных личных и профессиональных отношений Альфреда и Альмы Хичкок. Мне хотелось сделать фильм, который приоткрыл бы завесу в отношениях двух самых нелюдимых и талантливых сотрудников, когда-либо работавших в Голливуде. Хотелось также, чтобы фильм вышел забавным, стильным и неглупым, если хотите, – история любви с занесенным над ней ножом мясника.

В последующие четыре года наш проект обрел пристанище в нескольких студиях, получил две отдельные даты начала съемок, сошел с рельсов из-за вздорной забастовки Гильдии сценаристов и потерял первого режиссера. С тех пор «Хичкок» стал центром внимания многих, очень многих встреч; его принимали и отвергали режиссеры, как известные, так и малознакомые широкой публике. Но, пробиваясь через препоны и неопределенность, я всегда был благодарен судьбе и никогда не сомневался, что фильм будет снят.

И вот теперь все мы сидим в этом зале заседаний киностудии «XX век Фокс», просматривая сцену, в которой любящая, сильная, очаровательная, блистательно умная Альма в исполнении Хелен Миррен рассказывает кое-какие семейные подробности любящему, обворожительно сдержанному Альфреду в исполнении Энтони Хопкинса. Актеры читают с таким мастерством, артистизмом, вдохновением и живостью, что всем хочется аплодировать. То, что превосходные исполнители играют сцену, много месяцев назад давшую мне величайший писательский импульс, превращает эти минуты в одни из самых счастливых в моей жизни. И все потому, что актеры полностью вжились в образы героев. Адреналиновый взрыв происходит снова и снова не только в сценах, где участвуют сэр Энтони и леди Хелен, но также когда Майклу Уинкотту удается сделать Эда Гейна странно обаятельным, несмотря на его явную кровожадность, и когда Ричард Портноу в роли свирепого главы «Парамаунт пикчерс» сталкивается лоб в лоб с восхитительно непреклонным Хичкоком в исполнении сэра Энтони. Эмоции зашкаливают, когда Джессика Бил и Джеймс Д'Арси настолько проникновенно исполняют свою сцену с Хопкинсом, что слезы стоят в глазах даже у увенчанных лаврами ветеранов кинематографа. Колючие диалоги и шутки в тексте вызывают смех у слушателей. Искренний смех.

Чтение сценария завершается продолжительными аплодисментами, объятиями, поздравлениями, всхлипываниями и всеобщим предвкушением грядущей работы – и, будем надеяться, и достижений. Домой я мог улететь на чистом адреналине, но предпочел традиционный способ и покинул «Фокс» на автомобиле, размышляя о том, как далеко продвинулась моя книга о

Хичкоке и создании «Психо» с момента ее публикации, произошедшей двадцать два года тому назад, после того, как добрая дюжина издательств от нее отказалось. Благодаря моему тогдашнему агенту, ныне покойному Джулиану Баху (элегантному, потрясающе энергичному, просто легендарному), и тоже ныне покойному «Реду» С. Артуру Дембнеру, прямолинейному бывшему президенту «Ньюсуик», впоследствии ставшему независимым издателем, книга была издана, хотя и скромно, без шумихи. Но наш читатель все-таки нашел нас, особенно после 9 мая 1990 года, когда «Нью-Йорк таймс» выпустила свои «Книги века», где на первой странице был напечатан благосклонный обзор Кристофера Леман-Хайпта. В связи с празднованием тридцатой годовщины выхода «Психо» на экран меня приглашали в качестве гостя на многочисленные национальные и международные телешоу, а книга была включена в программу обучения. И до сего дня не проходит недели без того, чтобы кто-то не позвонил мне с вопросом или замечанием, и в большинстве случаев звонки очень доброжелательные. Если бы мой литературный агент – мудрая, невероятно надежная и неутомимая Мэри Эванс – не добилась бы переиздания книги, то продюсеры Алан Барнетт и Том Тэйер никогда бы ее не увидели.

Несмотря на прошедшие годы, мне все еще хочется поработать с текстом, уточнить хронологию, доработать трудные места и описать, как с течением времени изменилось мое отношение к «Психо» – от признания фильма блистательным триллером до более глубокого его понимания. Однако всегда было приятно знать, что очень многие читатели – и даже критики – ценят то, что я намеренно старался не анализировать и анатомировать «Психо», не разбирать его по винтикам, вытряхивая из него саму жизнь. Вместо этого мне хотелось провести тщательные раскопки истины, развеять слухи, собрать и использовать воспоминания как можно большего числа людей, работавших над фильмом, пока у меня была счастливая возможность лично общаться с ними, узнавать об их впечатлениях. Спустя двадцать два года после первой публикации книги было чрезвычайно приятно – а порой и ценно – наблюдать, как режиссер, киноактеры и съемочная группа фильма «Хичкок» воспроизводят определенные документальные эпизоды

книги, оживляя образностью, диалогами и вдохновенной игрой эпизоды сценария. Порой хотелось воскликнуть: «Послушайте, не так ли звучала их речь на самом деле?» В другое время все вдруг становилось ясно, казалось предельно точным, особенно когда талантливые кинематографисты почти документально интерпретировали то, что я написал о ежедневных съемках и о выходе «Психо» на экран.

Позвольте поделиться некоторыми воспоминаниями – надеюсь, неиспорченными – о съемках. Самые лучшие из них относятся к событиям на съемочной площадке, в студиях звукозаписи, в легендарных голливудских «Красных студиях», открытых в 1915 году как «Метро Пикчерс Бэклот № 3», владельцем которой позднее стали Дези Арназ и Люсиль Болл, переименованная потом в «Дэзил Студиос», а еще позднее названная «Рэд-Мар Студиоз». Это место съемок таких телешоу и кинофильмов, как «Я люблю Люси», «Шоу Дика Ван Дайка», «Шоу Энди Гриффита», «Шоу Джека Бенни», «Я шпион», «Золотые девочки», «Сайнфилд», «Сорняки» и «Кто подставил Кролика Роджера».

Я был свидетелем съемок таких замечательных моментов, как тот, где участвует сэр Энтони в роли Хичкока и блистательная Тони Колет, играющая помощника режиссера Брэгги Робертсон. Они сидят рядом в раскладных креслах, чрезвычайно точно снятые великим кинематографистом Джеффом Кроненветом. Мы видим их, крупных и грузных, сидящих к нам спиной. Тем временем, на заднем плане ужасно независимая Вера Майлз (в исполнении Джессики Бил) появляется на съемочной площадке и у себя в будуаре, чтобы начать свой первый съемочный день. Движения Бил, даже поворот головы смутно сообщают нам о «драматичном-но-непреклонном» отношении ее к опале со стороны всеподавляющего Хичкока. Сэр Энтони потчует Коллет возможностью выбора, коварными наблюдениями – либо по сценарию, либо импровизированными – о Майлс, его команде и так далее. Сэр Энтони делает Хичкока раздражительным, невыносимым, но абсолютно человечным, использующим черный юмор, чтобы скрыть обиду за то, что был отвергнут Верой Майлс, из которой он собирался сотворить новую шикарную, гламурную и холодную

Грейс Келли. В роли Роберт сон Коллетт защищает Майлс и отражает колкости Хичкока. Возникшая взаимосвязь между ней и сэром Энтони сродни электрическому току. Работа этих актеров проста и неспешна; тем не менее они демонстрируют высочайшее мастерство.

С благоговением храню в памяти красноречивое выражение лица и пластику тела леди Хелен Миррен, когда незаменимая и почти всегда безмолвная соратница Хичкока наблюдает, как закрывается высокая дверь студии звукозаписи, скрывая от нее мужа и его коллег и на время вычеркивая ее из его жизни. Также незабываем Дэнни Хьюстон с его дьявольски многозначительным взглядом искоса, когда он, облокотившись на винтажный автомобиль, позади съемочной площадки, созерцает бедра хорошеньких девушек – простая, раскрывающая характер грация, красиво вписанная в портрет драматурга и сценариста Уитфилда Кука, который адаптировал для экрана «Незнакомцы в поезде», а также был давним другом семьи Хичкоков. Вспоминается прекрасный момент, когда леди Хелен в роли Альмы признается Дэнни Хьюстону в том, как мучительно, но радостно быть замужем за одержимым, странным и небезупречным типом, который к тому же знаменитый режиссер. Восхитительно было наблюдать нервную суе тливость сэра Энтони Хопкинса за кулисами кинотеатра, когда во время сеанса он тайком подсматривал за реакцией зрителей на «Психо», позволив себе лишь на мгновение испытать удовольствие от взрыва душераздирающих криков в зале.

Были и более скромные, но не менее насыщенные моменты, когда Алан Барнет сопровождал меня в прогулке по мрачной, леденящей кровь декорации дома ужасов пятидесятых годов, принадлежавшего убийце-рецидивисту из Висконсина, безнадежно ненормальному Эду Гейну. Замечают ли скрывающиеся где-то здесь глазастые посетители визуальные ссылки на то, что возникает в спальне миссис Бейтс в фильме Хичкока «Психо»? Пройдя на внешнюю площадку съемочного павильона Хичкока, зритель может и не заметить на стойке приемной старые почтовые конверты, надписанные от руки Альфреду Хичкоку. Но сметливый, внимательный к деталям специалист или член

съемочной группы обязательно проследит за тем, чтобы эти конверты обязательно там были. Ричард Часслер рассказывал мне, как перед съемками сцены, где он выступал в роли Мартина Болсама, он суеверно прикасался на счастье к настоящей лестнице, фигурировавшей в «Психо», одолженной для съемок в реквизитной «Юниверсал». Пройдя в гримерный отдел, возглавляемый Говардом Бергером и Джулией Хеветт, можно увидеть чучело миссис Бейтс в натуральную величину, сидящее в кресле. Замечательно было видеть актера, одетого в один из тщательно продуманных костюмов дизайнера Джули Вайсс, его осанку, позу в стиле той эпохи, не выходящего из образа даже при выключенной кинокамере. Меня поражала та тщательность, с которой актеры и съемочная группа воспроизводили блеск, восторг и вездесущность Хичкока на премьере «На север через северо-запад» в 1959 году, не говоря уже о ранних показах «Психо» в Нью-Йорке, когда фасад кинотеатра в центре Лос-Анджелеса был украшен постерами, стойками и дверными панелями, воспроизводящими знаменитую, мощную рекламную кампанию Хичкока. Только вместо состава «Психо» рекламные плакаты содержали состав фильма «Хичкок».

Работая над книгой о Хичкоке и его «Психо», я провел много часов в уединении. Найдутся те, кто скажет, что я был одержим, возможно, даже невменяем, но, цитируя одно из ныне знаменитых выражений из диалога в сценарии Джозефа Стесано, осмелюсь заметить, что «порою каждый из нас становится немного сумасшедшим». Наблюдая режиссера и съемочную группу, с невероятным восторгом, самозабвением и любовью несущих себя на алтарь сотворения фильма «Хичкок», я благодарен и рад, что на тот раз мне удалось не сойти с ума.

Стивен Ребелло

сентябрь 2012 года

Глава 1
Страшная правда

Злодеяния Эда Гейна

Парень Эд жил-поживал,
Только с девками не спал.
Эд умел повеселиться,
Он их лихо потрошил
И на солнышке сушил.

Неизвестный автор, 1957

До конца ноября 1957 года никто не знал про Плейнфилд, как и про любой другой нищий городишко Висконсина. Тогдашняя зима была особенно промозглой. Спросите об этом любого горожанина немецкого и французского происхождения в третьем и четвертом поколениях. Простым, лаконичным языком они длинно и скучно расскажут про гейзеры, вечную мерзлоту, про ночи с ураганным ветром и проливным дождем, идущими с востока вдоль канадской границы. Но в тот ноябрь о Плейнфилде писали во всех газетах страны. Напомните этим деревенским типам о том дельце – и их открытые лица сразу же помрачнеют, они начнут пристально изучать свои ботинки, мямлить какие-нибудь извинения и поскорее смоются. В ноябре 1957 года плейнфилдская полиция арестовала придурковатого 51-летнего местного бездельника по имени Эд Гейн, одного из самых мерзких и кровожадных убийц-рецидивистов, какие когда-либо жили в Америке.

Задолго до того, как газеты заговорили о Гейне как о монстре, его богобоязненные односельчане числом в семьсот человек отреклись от него, признав чудаком. Вечно улыбающийся, неженатый отшельник, Гейн бродил по 160 заброшенным акрам земли, когда-то принадлежавшим его родителям и брату. Даже местные, которым в голову не приходило нанять его хотя бы на случайную работу или как сиделку для детей, устали от его безрассудных идей. Он любил возмущаться хулиганами, которые вечно бранились или жалобно ныли по поводу женщин. Жители Плейнфилда вспоминают, что он был клинически одержим анатомией и операциями по смене пола Кристин Йоргенсен[2]. Но прославился Гейн не только сумасшедшими бреднями. Возмездие явилось после обнаружения 16 ноября кровавых следов на полу в магазине Бернис Ворден.

Покупателям показалось странным, что в то воскресенье магазин Ворден был закрыт с самого утра, когда там обычно

больше всего народу. Уравновешенную, доброжелательную хозяйку никто не видел еще с субботы. Пропал также ее грузовичок. Встревоженный сын Ворден Франк, местный помощник шерифа, забрался в дом. Заглянув в торговые записи Бернис («полгаллона антифриза»), он вспомнил, как на предыдущей неделе Эд Гейн крутился у магазина, выспрашивая, поедет ли Ворден в субботу охотиться на оленя. Когда Фрэнк сказал, что собирается, Гейн небрежно обронил, что, возможно, зайдет за канистрой антифриза.

По подсказке Фрэнка Вордена шериф Арт Шлей и капитан Ллойд Шуферстер проверили уединенную развалюху. Смерть впервые посетила ферму, когда в 1940 году скончался от апоплексического удара отец Гейна. Спустя четыре года на пожаре погиб старший брат Эда Генри, а в следующем году с Творцом повстречалась и его мать, одержимая страхом перед геенной огненной и Страшным судом.

Когда явилось правосудие, Гейна дома не было. Шлею и его сотрудникам пришлось освещать путь керосиновыми лампами и факелами. Старый дом был оснащен электричеством только наполовину. Слуги правопорядка с трудом пробирались среди кип старых газет, толстых журналов, книг по анатомии, засохших пищевых запасов, коробок, консервных банок и прочего мусора. На верхнем этаже пять нежилых комнат покоились под густым слоем нетронутой пыли. Но, в отличие от остального дома, спальня умершей матери Гейна и гостиная, запертые на щеколду, были в полном порядке.

Осматривая его кухню и спальню, полицейские обнаружили следы, к которым они, видавшие виды, совершенно не были готовы. Улыбчивый Эд жил вовсе не в одиночестве. Свое обиталище он делил с двумя большими берцовыми костями, двумя парами человеческих губ на веревочке, миской человеческих носов, стоявшей на кухонном столе, кошельком и браслетами из человеческой кожи, четырьмя стульями, обитыми человеческой кожей, аккуратным рядом оскалившихся человеческих черепов, выделанными кожами лиц четырех женщин, нарумяненными, накрашенными и прибитыми к стене на уровне глаз. Нашли еще пять «запасных» лиц, упакованных в пластиковые пакеты, десять женских голов с отсеченными до бровей макушками, свернутую пару кожаных лосин и «маек», включая грудные железы, отрезанные у другой несчастной.

В пристроенном к дому сарае полиция обнаружила то, что позднее будет идентифицировано как Бернис Ворден. Обнаженная, обезглавленная, подвешенная к потолку за пятки, она была выпотрошена словно бычок. На плите в прилегающей

кухне стояла кастрюля воды, где плавало человеческое сердце. Морозилка холодильника была забита аккуратно упакованными человеческими внутренними органами.

«Я не имею к этому никакого отношения. Просто услышал про это за ужином», – бубнил Гейн, когда Фрэнк Ворден добрался до него после обнаружения трупа Бернис. Как только Ворден арестовал Гейна, плейнфилдский тихоня прошел детектор лжи, ему предъявили обвинение в убийстве, и в Центральном госпитале была проведена психиатрическая экспертиза. До тех пор никто всерьез не принимал бормотания бездельника о «его коллекции сморщенных голов». Никто не задумывался о том, что ему хорошо известны пропавшие без вести женщины. В доме Гейна были найдены свидетельства не только безграничного злодейства, но и способность общества отвергать саму возможность его существования. «Это может случиться здесь», – настаивает сатирическая песенка Фрэнка Заппа «Help I'm a Rock». Под «здесь» подразумевается человеческое сердце и сознание.

На допросах и проверках Гейн отвечал едва слышимым монотонным бормотанием, пребывая в помраченном сознании. Он признал только два убийства, сказав, что был «как в тумане». Ни следователь, ни психиатр, ни судебный эксперт не смогли проникнуть в суть его мотиваций. Да, он признал взлом кассового аппарата Бернис Ворден и кражу 41 доллара. Да, он также эксгумировал вместе с закадычным дружком Гасом свой первый труп. Но его доводы в обоих случаях были одинаковы: ему нравилось «разбирать всякие штуки», чтобы посмотреть, «как они устроены».

Глубокими ночами, когда его односельчане любили, храпели, читали Святое Писание или чахли над счетами, безликий, простой парень Эд Гейн вникал в тайну, «как все устроено», бродя по своим угодьям, натянув на голое тело кожу, волосы и лицевые маски свежеэксгумированных трупов. Специалисты установили, что за первым визитом Гейна на кладбище последовали еще более сорока раскопок – всегда могилы женщин – часто совсем неподалеку от могилы его матери. Гейн рассказал, что они с Гасом (который умер естественной смертью несколько лет тому назад) кости хоронили, а другие менее интересные части тел сжигали в печке Гейна. Когда газеты обнародовали заявление Гейна: «Я ни разу не пристрелил оленя», сколько его односельчан содрогнулись при воспоминании о пластиковых пакетах с вкусной «олениной», которые дарил им односельчанин?

Первое убийство Гейн совершил в 1955 году, поздней зимней ночью. Пуля из его винтовки тридцать второго калибра продырявила дородную 51-летнюю разведенную владелицу

таверны. На салазках Гейн перетащил тело Мэри Хоган на свою «летнюю кухню». Полиция подозревала его причастность к издевательствам и убийствам еще, по крайней мере, десяти жертв между Мэри Хоган и Бернис Ворден. Он так и не признался в этом, пока его не сочли социально опасным и не приговорили к пожизненному пребыванию в Центральном госпитале.

Некоторые местные газеты окрестили Гейна «сумасшедшим мясником» и писали только о его убийствах и предполагаемом каннибализме. В пятидесятых годах траснвестизм, ограбление могил и, как полагали некоторые, кровосмесительная связь с матерью не вписывались в рамки репортажей даже в больших городах. Для «молочно-мясной Америки» такие темы были буквально немыслимы. Но чего не допускали газеты, компенсировали повсеместные слухи и тошнотворные шутки. Пресса и охотники до трагических сенсаций атаковали Плейнфилд, словно пираньи дородного борца сумо. Любопытные, набившись в автомобили, мчались за многие мили, чтобы направить свои камеры на «дом смерти» Гейна и бросить в него камень. Разъяренные местные жители преграждали путь автомобилям и замыкались в себе. Тем не менее было известно, что многие местные не ленились за несколько миль объезжать ферму Гейна. В непроницаемой стене общественного отрицания появились неизбежные трещины. По всей стране врачебные кабинеты подверглись атакам пациентов с жалобами на гастроэнтерологические симптомы. Местные психиатры лечили многих от гейновских навязчивых идей и тяге к «запасным частям тела».

Пышно расцвели злые шутки, которые местные называли «гейнерами». Вопрос: «Как тебе родня Гейна?» Ответ: «Вкусно». Или «Какой у Эда Гейна номер телефона?» На что следовал ответ «O-I-C-U-8-1-2»[3]. И это чтобы разрядить еще один неозвученный кошмар: «Почему Гейн никогда не попадал в тюрьму?» Ответ: «Потому что он просто нарисовал картину женщины на стене и проел себе выход». Завсегдатаи баров шутливо требовали «гейн-пиво» (побольше пива и никакой пенной макушки), а вскормленные на кукурузе детишки с ангельскими личиками, как на банках супа «Кэмпбелл», прыгая через скакалочку, распевали:

Перед самым Рождеством,
По всей школе
Нет ни звука, никого,
Кро-меее
В ряд висящих с потолка
Уууучилок,

Чтоб Эд Гейн распотрошил их
До последних жилок.

Накануне тихой, смиренной смерти Гейна в приюте 26 июля 1984 года больничные сотрудники характеризовали его как «послушного» и «безобидного». Его представления о внешнем мире были минимальны, а о своих преступлениях он вовсе ничего не помнил. Почти двадцать лет тому назад – возможно, ради очищения Плейнфилда от присутствия Гейна – неизвестные сожгли его ферму. До сих пор всякие ненормальные, любители криминала, искатели острых ощущений и маргиналы совершают паломничества на развалины его дома. И местные жители признаются, что ни одни святки не проходят без того, чтобы какой-нибудь малыш не пропел «Заткните прорехи кусочками Молли».

Никто не может измерить во́лны страха, разошедшиеся от чудовищных деяний Эда Гейна, или страданий, причиненных им своим жертвам и их родственникам. В 1957 году большинство американцев считали себя богопослушными, пристойными людьми в серых фланелевых костюмах, или совершенно образцовыми женами типа Дорис Дэй, или примерными детьми, подобно Ширли Джонс и Пэту Буну из «Любви в апреле»[4]. Мы избрали президента по имени Эйзенхауэр, крутили хула-хупы и смотрели «Оззи и Харриет»[5]. Но в городке, расположенном менее чем в сорока милях от Плейнфилда, один мужчина, бреясь, пристально вглядывался в зеркало в ванной, размышляя о Гейне, о себе, и пытался унять дрожь в руках.

Глава 2
Роман

Искренне ваш, Роберт Блох

Город Вейявега, Висконсин расположен в тридцати девяти милях от Плейнфилда.

Роберт Блох, скромный, но очень одаренный сорокалетний писатель, однажды утром, посмотревшись в зеркало, заглянул себе в душу и содрогнулся. Он только что закончил новый роман – и осознал, что, возможно, задумавшись о человеческом духе, эксгумировал из себя нечто неописуемо ужасное. Надо признаться, что это была не первая его книга, отображающая темные стороны жизни. Поклонник и протеже Верховного Жреца литературной фантастики и ужаса Говарда Лавкрафта[6], Блох поставил на животный страх в 1934 году, в рассказе «Лили», который он продал «Марвел Тейлс», когда ему было всего семнадцать лет. Читая первые газетные статьи об Эде Гейне, Блох уже был известен как автор романа «Шарф», написанного девять лет тому назад. Книга начинается словами: «Фетиш? Это ты сказал. Я же знаю лишь то, что это всегда было мне необходимо».

Несмотря на то что Роберт Блох и его жена не выписывали местный рупор «Хроники Вейявеги», писатель жадно искал хотя бы несколько скудных строчек про Гейна, затерявшиеся между счетов с церковных базаров и ежедневной периодикой. Когда Роберт просмотрел более крупные газеты Милуоки, он удивился тому, что даже они постарались заглушить эту историю. Неказистый, субтильный со звонким голосом Блох вспоминает: «Факты были скудные, поскольку пресса не стремилась освещать пресные местные события. Мне только удалось узнать, что человека арестовали после убийства хозяйки скобяной лавки, которую нашли подвешенной у него на ферме, освежеванную будто скотина. Потом полиция обнаружила другие «неустановленные» доказательства, приведшие к заключению, что он не только совершал убийства, но и раскапывал могилы».

Скудные факты так захватили Блоха, что он с воодушевлением начал делать записи. Писатель вспоминал: «Я размышлял, как могло случиться, что этого человека никогда не подозревали ни в чем плохом – и это в городе, где, если кто-то чихнет в одном конце, на другом конце обязательно скажут «будьте здоровы». Как случилось, что о массовых убийствах узнали лишь случайно? Я также недоумевал, насколько неохотно его соседи говорили об этих преступлениях. И я сказал себе, что это именно то, что мне надо».

Начав с нескольких заметок, которые Блох раздобыл о Гейне, писатель принялся фантазировать на тему главного героя для

нового романа. В то время Роберт и не мечтал, что этот человек впечатается в самую сердцевину специфически американской темной стороны души. Он вспоминал: «Мысленно я представлял, что персонаж будет эквивалентом Рода Стайгера[7], который жил в одиночестве, – этакий затворник, не имеющий друзей. Как будет он выбирать своих жертв? Мне пришло в голову сделать его хозяином мотеля, где всегда есть большой выбор незнакомцев. В то время я не знал, что убийца был еще и гробокопателем. Кроме того, считалось не совсем вежливо обсуждать подобные вещи в газетах, не говоря уже о мистической литературе пятидесятых годов».

Следуя своему интересу к аномальной психологии, Блох начал подбирать подходящие, если не сенсационные, средства и мотивации для своего ненормального героя. Писатель объяснял: «Само по себе его одиночество и убийство приехавших клиентов было бы недостаточно для выявления преступления. Я подумал, а что, если он будет совершать убийства в состоянии амнезии и ассоциирования себя с другой личностью? Но с личностью кого? Тогда, в конце пятидесятых, теория Фрейда была чрезвычайно популярна, и, несмотря на то, что мне больше нравился Юнг, я все же решил развивать историю в направлении Фрейда. Большое внимание этот психолог уделял эдипову комплексу, поэтому я решил, что, допустим, убийца должен страдать именно этим заболеванием, в основе которого лежит раздвоение личности. Давайте предположим, что мать умерла. Естественно, для развития сюжета было нежелательно, чтобы она маячила на страницах романа. Но предположим, что он вообразил, что она все еще жива. То, что у него возникали амнезические образы, привело к тому, что во время совершения убийств он становился матерью. Возможно, в одиночестве он разговаривал с ней. Потом я подумал, что было бы здорово, если бы она в какой-то степени присутствовала. Именно тогда появилась идея, что он хранил ее труп».

Использовав таксидермию как основной инструмент построения сюжета, Блох перешагнул границу, разделяющую пристойную «салонную таинственность» того времени и откровенный «шокер». Кроме того, Блох немного поиграл с таким приемом, как повествование от первого лица главного героя, маменькиного сыночка. Если бы гамбит сработал, то неожиданная концовка могла бы наложить сугубо фрейдистский оттенок на книгу в жанре «кто это сделал». Если бы прием не удался, то Блох упокоился бы вместе с теми авторами, кому не повезло достичь дьявольского совершенства Эдгара Аллана По или Джима Томпсона в его «Убийца во мне».

Хотя Блох отступил от первоначального плана, он прибегнул к не менее рискованной тактике. Он объяснял: «Я понял, что совершенно необходимо использовать разные точки зрения главных действующих лиц. Поэтому я придумал героиню из другого города, которая остановилась в определенном мотеле на пути по своим делам. Мне пришло в голову сделать то, что раньше было не принято в литературе: создать героиню, придумать ей проблему, сделать ее более-менее привлекательной, чтобы читатель мог как-то ей сочувствовать, а затем убить ее где-то на рубеже одной трети повествования. Читатели должны были бы сказать себе: «Мой бог, а теперь-то что? Мы же ее потеряли».

Блоху пришлось отказаться от ловкого злодейского приема в построении сюжета, не только нарушив *хронометраж*, но изменив и *манеру* гибели его героини. «Мне казалось, что человек нигде так не беззащитен, как в ду́ше, – вспоминал он, сдерживая самодовольную улыбку. – Обнаженные, в сильно ограниченном пространстве, мы думаем, что одни, и вдруг… в общем, внезапное вторжение чрезвычайно шокирует. Я ухватился за этот прием, отлично сработавший на бумаге, когда распахивается душевая занавеска и взмах ножа отсекает ее крик. И ее голову[8]. Вот это действительно шокирующая сцена. В то время я не думал о съемках фильма. Фактически тогда было не принято показывать на киноэкранах откровенное насилие».

Как только Блох придумал чрезмерно любопытную сестру и любовника главной героини, направившихся на ее поиски, то все в его истории встало на место. «В основном, история сама себя сделала», – вспоминал Блох о первом варианте романа, над которым он работал шесть недель. «Для усиления эффекта я кое-что приукрасил. Когда роман был закончен, я послал его своему литературному агенту Гарри Альтшулеру, который помогал мне в написании романов в жанре фантастики и спенсера».

Проживавший в Нью-Йорке Альтшулер сразу же отослал рукопись Блоха под названием «Психо» в издательство «Харпер и Роу». Почти так же быстро издательство его отвергло. Настойчивый Альтшулер попытал счастья у Клейтона Роусона, редактора в «Саймон и Шустер»[9] и признанного детективного писателя. Роусон напечатал «Психо» в популярном ежемесячном серийном издании «Святая святых тайн». «Я получил ошеломляющий аванс в 750 долларов», – так вспоминал об этом Роберт Блох. Чтобы ознаменовать такую быструю продажу романа, его агент снабдил «Психо» посвящением: «Десять процентов от продажи этой книги посвящается Гарри Альтшулеру, выполнившему девяносто процентов работы».

В коридорах издательства «Саймон и Шустер» «Психо»

обсуждался не только как сенсация, но и очень ценный продукт для продажи. Главный художник Джефри Метснер нанял художника-графика Тони Палладино, чтобы тот разработал концепцию заголовка, который передавал бы шокирующий аспект содержания романа. Рассеченные на части буквы заголовка производили впечатление, что они исполосованы ножом, потрескались от страшного крика или даже олицетворяли само безумие, распад личности. По сути, графика Палладино стала синонимом заголовка «Психо» и оставалась таковой тридцать лет. Иллюстратор вспоминал: «Книга и ее название не сходили с уст сотрудников «Саймон и Шустер». Название романа было очень говорящим. Я постарался изобразить его графически. То, что получилось, оказалось сильнее любых иллюстраций. Парень в романе был совершенно сломан, поэтому я изломал литеры, чтобы усилить смысл и значение заголовка».

«Саймон и Шустер» опубликовал «Психо» летом 1959 года, всего за несколько месяцев до второй годовщины разоблачения Эда Гейна. В романе Блох переделал среднезападный Плейнфилд в Фейрвейл, заурядный, неприметный городок на американском юго-западе. Из полноватого коротышки Гейна, хозяина фермы, зависящего от матери, писатель вылепил Нормана Бейтса, выпивоху, любителя порнографии, Сен-Санса и Бетховена, одержимого приступами бешенства. В его мотель приезжает хорошенькая, беззащитная Мэри Крейн (первую жертву Гейна звали Мэри), на пути к своему любовнику, владевшему скобяной лавкой (вторая жертва Гейна владела скобяной лавкой), прихватив с собой краденые сорок тысяч долларов. В беседе за ужином Мэри очаровывает сентиментального Бейтса и вызывает у него сладострастное чувство. После ужина Мэри зарезана в ду́ше, возможно, маниакально властной матерью Бейтса. Когда во время поиска Мэри ножом зарезан сыщик, расследованием тайны начинают заниматься любовник Мэри и ее сестра. В итоге они разоблачают Нормана Бейтса как убийцу-рецидивиста и трансвестита.

Первый тираж «Психо» в десять тысяч экземпляров разошелся очень быстро, и Блох вспоминал, что «…были очень лестные отзывы в газетах, включая «Нью-Йорк таймс». 19 апреля 1959 года писатель и антолог Энтони Бушер в своей колонке «Преступники на свободе» в книжном обозрении «Нью-Йорк таймс» писал: «Блох гораздо более интригующий, чем любой писатель, демонстрирующий, что реальная история умственно больного может быть гораздо более леденящей и пугающей, чем все вместе взятые загадочные ужасы, начиная с Эдгара По и заканчивая Лавкрафтом». Критик из «Геральд трибюн» отмечал роман как

«виртуозный и леденящий кровь», а «Бестселлерс» сочли роман «ужасно страшным… который вполне можно признать самой необычной историей года». Фоссет выбрал для издания мягкую обложку, но книга выдержала еще дополнительных девять переизданий после первого выхода в свет.

Большинство основных знатоков литературы отвергли «Психо» как жанр. Раймонд Чандлер так характеризовал детективных писателей в статье 1944 года: «Как бы хорошо и со знанием дела ни писали они детективные романы, о них будет заметка всего в один абзац, в то время как особое внимание – и не меньше колонки – будет уделено любой третьесортной, плохо написанной, смехотворно надуманной истории о каких-нибудь сборщиках хлопка в южной глуши».

Однако такой современный писатель как Стивен Кинг сравнил три психологических романа Блоха («Шарф», «Мертвая голова», «Психо») с Джеймсом М. Кейном («Почтальон всегда звонит дважды», «Компенсация в двойном объеме», «Милдред Пирс»). «По-своему романы, написанные Робертом Блохом в пятидесятых годах, повлияли на американскую литературу почти так же, как романы Кейна тридцатых годов, где главный герой был внешне бесчувственный, но в глубине души добросердечный парень».

Если мерить «Психо» теми же мерками, к которым приучили читателей кровавые образы Стивена Кинга и Клайва Баркера, то теперь произведение выглядит как образец сдержанности. Но в 1959 году основные тенденции в литературе диктовали Микки Спиллейн и Агата Кристи. «Психо» появился как нечто, что Эдгар Аллан По и Уильям Гейнс, мастер ужасающих комиксов пятидесятых годов, могли бы предложить читателям, увлекшись идеями сексопатолога Крафта-Эбинга[10]. Можно сказать, что Роберт Блох придал сексуальную окраску и практически фрейдизировал американскую готику, по-новому оживив такие эффектные элементы, как скрипучий старый мрачный дом, грозовую ночь и сумасшедшую старуху, запертую в подвале. В это варево Блох добавил уединенный мотель и сексуально озабоченного алкоголика, живущего в страхе перед властной мамашей; типа, чье мутное сознание и увлечение таксидермией надолго могли бы заставить дрожать от страха обитателей особняков Саутгемптона.

Несмотря на протестующие вопли критиков относительно издевательств над их нежными чувствами, Блох практически упорядочил и сделал осязаемыми гораздо более отвратительные факты в деле Гейна[11]. Автор поясняет: «В моем романе, следуя теории Фрейда, я сделал Нормана Бейтса трансвеститом,

совершающим убийства, нарядившись в парик и платье матери. К моему большому удивлению, я обнаружил, что настоящий убийца тоже надевал на себя кожу собственной матери. Я также узнал, что у него были амнезические галлюцинации и он совершенно ничего не помнил о своих преступлениях. Он был некрофилом и каннибалом. Занят, занят, занят! Он зациклился на своей матери, умершей двенадцать лет тому назад, но хранил ее комнату неприкосновенной все эти годы и был приверженцем традиций нацистских концентрационных лагерей смерти».

Именно когда Блох обнаружил сверхъестественное совпадение настоящего преступления и того, что он описал в своей книге, автор начал пристально всматриваться в зеркало, размышляя о себе. «Другими словами, – вспоминал Блох, – придумав своего героя, я очень близко подошел к настоящему человеку по имени Эд Гейн – и ужаснулся, *почему* я до этого додумался. В итоге последующие два года я брился с закрытыми глазами. Мне было противно смотреться в зеркало».

В середине февраля 1959 года агент Блоха Гарри Альтшулер разослал экземпляры «Психо» по киностудиям. Типичным оказался ответ сотрудника сценарного отдела Уильяма Пинкарда. 25 февраля он представил свое мнение «Парамаунт»: «Слишком отвратительно для кинофильма и довольно шокирующе, даже для закаленного читателя. Оригинально, никаких сомнений, и автор умно одурманивает читателя, не давая ему догадаться до самого конца, что мать злодея на самом деле всего лишь набитый соломой труп. Хорошо выстроенный сюжет, совершенно жуткий под конец и достаточно убедительный. Но для кинематографа недопустимый».

«Допустимый» или нет, но в апреле 1959 года агент Американской музыкальной корпорации Нэд Браун предложил Альтшулеру, не называя покупателя, 7500 долларов за права на сценарий. Блох вспоминал радостный звонок своего агента: «Когда я спросил, кто покупает книгу, он ответил: «Мне не сообщили». Я сказал: «Мы собираемся получить больше чем семь с половиной тысяч. Почему бы вам не попытаться увеличить сумму до десяти?». Альтшулер согласился, и 6 мая агент Браун в телеграмме предложил сумму в девять тысяч долларов. Литературный агент посоветовал Блоху принять предложение. «Гарри вернулся и сказал: «Больше не могу на них давить». Я ему ответил, что согласен, и подписал контракт, веря, что агенты должны знать о таких вещах. Мне прежде не доводилось иметь дело с киностудиями. Поэтому, по условиям контракта, «Саймон и Шустер» получили пятнадцать процентов, мой агент – десять, в результате чего мне осталось около 6750 долларов без уплаты

налогов. В конце концов, как мне кажется, у меня осталось всего пять тысяч.

Приблизительно в то время, как Блох узнал, что его контракт с «Саймон и Шустер» не предполагал никаких бонусов или процентов от прибыли в случае продажи книги Голливуду, писатель пережил еще один удар. «Именно тогда, – вспоминал Блох, – я узнал, что «Психо» был куплен для мистера Альфреда Хичкока».

Глава 3
Режиссер

Неприятности с Альфредом

Почему Альфред Хичкок и «Психо»? Многие поймут ликование сравнительно незаметного писателя, когда он вдруг узнает, что самый знаменитый в мире режиссер ухватился за право экранизации его книги. Тем не менее даже для известного писателя сочетание «Психо» и мастера спенсера казалось странным. Весной 1959 года Альфред Хичкок держал в своих пухлых руках весь кинематографический мир. Став притчей во языцех на десятилетия, Хичкок зарабатывал до двухсот пятидесяти тысяч за фильм, плюс солидный доход с кассы. С 1953 года, после нескольких ухабистых лет в «Уорнер Бразерс», Хичкок и его свита заседали в сучковатом, обшитом еловой доской здании «Парамаунт» по адресу 5555, Мелроуз авеню, Голливуд.

«Парамаунт» дал Хичкоку карт-бланш на выбор истории для экранизации, сценариста, состава актеров, редакцию и рекламу любого проекта стоимостью до трех миллионов долларов. Студия настолько была заинтересована в услугах режиссера, что они даже передали ему крайне выгодные права на «Окно во двор», «Неприятности с Гарри», «Человек, который слишком много знал»[12] и «Головокружение» после выхода фильмов на экран. Неудивительно, что директор студии «Парамаунт» написал своему коллеге в «Эм-джи-эм», когда Хичкок снимал «На север через северо-запад» в 1958 году: «Фактически «Парамаунт» функционирует как его собственная студия».

В конце весны 1959 года Хичкок торопился закончить к июлю съемки фильма «На север через северо-запад», бюджет которого составлял три с лишним миллиона долларов. Это цветной фильм, приключенческий, с участием Кэри Гранта, Евы Мари Сэйнт, Джеймса Мейсона и Горы Рашмор[13], по занимательному сценарию Эрнеста Лемана, в котором есть и шпионы, и микрофильмы, и секс. Разросшийся до самого крупнобюджетного проекта «Эм-джи-эм» в 1959 году (помимо «Бен-Гура»), фильм стал одним из самых популярных творений Хичкока. Но есть основания подозревать, что пятидесятидевятилетний мастер спенсера испугался своего блестящего настоящего и прошлого.

Сорок шесть художественных фильмов и три успешных сезона на телевидении вынудили Хичкока обеспокоиться по поводу самоповторения. Ради собственной «перезарядки», как выражался режиссер, он был вынужден свести экшн к микрокосму («Спасательная шлюпка», «Веревка» «Окно во двор») и щедро разлил его по зрительским пространствам и национальным памятникам («Шантаж», «39 ступеней», британская и

американская версии фильма «Человек, который слишком много знал», «Саботаж». «Иностранный корреспондент»). Он украсил мелодраму оборочками и цветами («Таверна «Ямайка», «Под знаком Козерога») и позабавился с экранизациями драматических пьес с такими технически хитроумными приспособлениями, как десятиминутный кадр и 3D («Веревка», «В случае убийства набирайте «М»). Он взрывал адреналин с помощью фильмов про невротиков («Ребекка», «Подозрение», «Дурная слава») и откровенных психопатов («Завороженный», «Тень сомнения», «Незнакомцы в поезде»). Он снимал комедии веселые («Мистер и миссис Смит») и мрачные («Неприятности с Гарри»). Он пробовал снимать полудокументальные фильмы («Не тот человек») и призрачные, сексуальные метафизические фильмы («Головокружение»). Имелась даже парочка шумных музыкальных фильмов («Венские вальсы» и «Страх сцены»). У Хичкока была такая натренированная рука, что он бил рекорды рейтингов в телесериалах «Альфред Хичкок представляет», которые выглядели словно пересказ страшных снов.

Альфред Хичкок шутил всего наполовину, когда говорил прессе: «Если бы я снимал «Золушку», то зрители ждали бы, что у нее под кроватью найдут труп». А еще он печально заметил о ловушке, в которую попался сам: «Стиль – это самоплагиат». Г.Н. Свенсон, друг Хичкока и агент таких саспенс-писателей, как Реймонд Шандлер и Элмор Леонард, представил это следующим образом: «Хич никогда небрежно не искал «чего-то иного». Он был непреклонным». Другой давний знакомый Хичкока, агент Майкл Ладмер настаивал: «Мы просматривали все – пьесы, романы, короткие рассказы, вырезки из газет. Произведения типа «кто это сделал» исключались, и он не доверял научной фантастике, сверхъестественному, или всему, что имело отношение к профессиональным преступникам. Поскольку никто не мог предугадать, какая искра его зацепит; подбирать для него материал было ужасно трудно».

Загляните в «Психо». «Это, конечно, воспринималось как отступление, – признался Блох, вспоминая интерес режиссера к историям, полным отчаяния, разворачивающимся в дешевых офисах, запущенных мотелях и развалившихся домах. – Он снимал большие цветные фильмы со знаменитыми кинозвездами и со всеми полагающимися страховками. Хотя у меня не было представления, чего ждать. Я знаю, что в его киноадаптациях романы были сильно изменены, например «Секретный агент» (на пленке превратившийся в «Саботаж»), «Подозрение» или «Завороженный». Однако я чувствовал, что он не купил бы именно эту книгу, если бы не предполагал воспользоваться ее

сюжетом. В мире я бы не предпочел никого, кроме Хичкока, если только это не режиссер Анри-Жорж Клузо, создавший фильм «Дьяволицы».

Тем не менее в 1959 году никто, кроме Альфреда Хичкока, не мог ответить на вопрос «Почему именно «Психо»?». Оператор Леонард Саут, у которого первым из пятнадцати совместных с Хичкоком фильмов был «Незнакомцы в поезде» (1951), объяснял: «Хич имел обязательство перед «Юниверсал», и он решил, что такой небольшой проект, как «Психо», нейтрализует это обязательство». Другая причина выбора «Психо» в том, что режиссеру требовалось нечто неожиданное, и роман Блоха попал ему на глаза очень вовремя. В начале того года студия «Парамаунт» оказалась в некотором убытке из-за двух отмененных проектов Хичкока. «Перо Фламинго» был задуман как приключенческий фильм с погонями, бриллиантами, племенными междоусобицами в Африке, который режиссеру представлялся как головокружительный, дурашливый фанданго в стиле Джона Бьюкена («39 ступеней»). К сожалению, пока Африка прочесывалась в поисках подходящей натуры для съемок, Хичкок направил материал сценаристу Энгусу Макфейлу («Не тот человек»), но тот так и не смог закончить свою работу. Таких проблем не было у блистательно зловещей черной комедии «Никакого залога для судьи» по книге Генри Сесила, о женщине-юристе, которой приходится защищать отца мирового судьи, обвиненного в убийстве проститутки. Сценарий Сэмюэла А. Тейлора («Головокружение») был уже готов для съемок, когда Одри Хепбёрн вдруг заявила о своей беременности. Потом британский закон обрушился на уличную проституцию – хичкоковский макгаффин[14], фабульный прием, служащий смазочным материалом для «колес спенсера». При своих Хичкок был в ярости, а на публике вел себя сдержанно, рассказав «Нью-Йорк таймс» о своем разочаровании в поисках подходящего материала: «Газетные заголовки слишком часто пестрят странными историями из реальной жизни, побуждая литературу спенсера искать все более экстремальные приемы. Я всегда учитываю тот факт, что ради привлечения зрителя нам необходимо его перехитрить. Наш зритель – пристальный и превосходно натренированный сыщик».

Другой ложкой дегтя в хичкоковской бочке меда были конкуренты, которые постоянно захаживали в его огород и мерились с ним качеством своих «урожаев». Режиссеры Уильям Кастл («Когда женятся незнакомцы»), Роберт Сьодмак («Винтовая лестница»), Джордж Кьюкор («Газовый свет»), Отто Преминджер («Анатомия убийства», «Водоворот») и дюжина других «тянули»

под Хичкока с разной степенью успеха. А как насчет французского импорта в виде фильма «Дьяволицы», одного из первых прорывных хитов в мире арт-хауса, режиссера которого, Анри-Жоржа Клузо, критики восхваляли как «галльского Хичкока»?

Хичкок также не любил дорогостоящих запросов таких звезд экрана, как Кэри Грант и Джеймс Стюарт, или Грейс Келли, которую он собирался сделать своей примадонной, пока она не скрылась в Монако, выйдя замуж за ослепительного принца. «Гонорары звезд становятся немыслимыми, – жаловался режиссер. – Стоит лишь дать звезде роль, и вы уже поставлены перед компромиссом, потому что актерский состав может оказаться неподходящим… На телевидении гораздо больше возможностей выбирать среди актеров, чем в кинематографе. Там звездные имена не играют решающей роли, по крайней мере в драматическом плане».

Альфред Хичкок доверял киноинстинктам очень немногих людей. Одним из приближенных его круга была Брэгги Робертсон, помощник режиссера со времен съемок фильма «Под знаком Козерога» (1949). Жена режиссера Дугласа Робертсона, с языком острым как бритва, порой даже ядовитая, была одной из трех женщин (две другие – Альма Хичкок, жена режиссера, и сценарист-продюсер Джоан Харрисон), кто чувствовал настроение Хичкока почти на телепатическом уровне. Объясняя свой выбор, режиссер часто говорил: «Я никогда не имел дел с фильмами типа «кто это сделал». Они же просто умные загадки, не так ли? Они больше интеллектуальны, чем эмоциональны, а моего зрителя привлекают именно эмоции. Я предпочитаю больше саспенс, чем сюрприз – что-то, с чем средний зритель может идентифицировать себя. Он не может идентифицировать себя с сыщиком, поскольку чаще всего это не составляет часть его повседневной жизни».

В поиске перспективного материала Хичкок полагался на Роберт сон. Однажды, когда в офисе режиссера накопилось 2400 заявок, Роберт сон предложила на рассмотрение своему начальнику только тридцать. Хичкок иногда ворчал: «Не могу читать, не представляя себе каждую картину. В результате получается, что я не читаю роман, а смотрю картинки». Робертсон всегда была настороже, стараясь избавить начальника от того, что он называл «типично нехичкоковская картина».

Не забывая об этом, Роберт сон обвела чернилами хорошо сделанный обзор Энтони Рушера в его колонке «Преступники на свободе». Она прочла рецензию романа Уильяма Пинкарда из «Парамаунт» (и его приговор «для кинематографа недопустимый»), но проигнорировала его оценку. Она также

сделала вид, что не знала, что роман был «проклят» руководством студии. Роберт сон была ассистентом, отлично знавшим, что начальник часто реагирует на малозаметный материал, а не на классику хорошо известных писателей. «Психо» понравился ей чрезвычайно.

На выходные Хичкок удалился с романом к себе на Белладжо-драйв в Бель-Эйр. Мрачный антураж, два шокирующих убийства, замысловатый финал, сдобренный трансвестизмом, инцестом и некрофилией – все это как приманка для человека, считающего себя знатоком аномальной психологии. Режиссер вспоминал: «Думаю, что я соблазнился и решился на съемки картины благодаря полнейшей неожиданности убийства в ду́ше. В этом был весь фильм». Роберт Блох отмечал: «Хичкок говорил, ему понравилось в «Психо» то, что читатель мог легко идентифицировать себя с его персонажами и переживать за них. Он считал это чрезвычайно важным для достижения шокирующего эффекта, когда зритель искренне переживает за героев, погибающих на экране. И, конечно, неглупой показалась ему идея трансвестизма». Книга Блоха соответствовала мрачной ироничности Хичкока, что случалось крайне редко. Режиссер говорил: «Я знаю, что у меня есть то, что люди называют злодейским чувством юмора».

Агент «Эм-си-эй» Нэд Браун, благодаря которому Хичкок приобрел книгу, однажды сказал: «Хичу очень понравилось, что история начинается с одного – девушка перед выбором, – а потом, после страшного убийства, эта история превращается в нечто иное. Но, если честно, мы все думали, что он уберет убийство девушки в ду́ше, а герои и ситуация будут совершенно другие!» Майкл Ладмер, также помогавший Хичкоку в поиске подходящего материала, вспоминал: «Часто Альфред искал лишь пружинку, курок, порой даже просто взаимоотношение. Ему нужен был лишь сырой материал». Несмотря на цепенящий ужас некоторых его коллег, Хичкок – ради того, чтобы тайны и сюрпризы «Психо» оставались нераскрытыми как можно дольше, – приказал Брэгги Робертсон немедленно скупить у издателей и в книжных магазинах как можно больше экземпляров книги.

Наконец-то Хичкок заявил права на то, о чем мечтал с 1955 года. В тот год французский режиссер Анри-Жорж Клузо («Набережная Орфевр», «Плата за страх») переплюнул Хичкока, купив права на недавно переведенный роман в жанре спенсера под названием «Та, которой не стало» Буало-Нарсежака. В ответ Хичкок купил роман «Среди мертвых» того же автора. Клузо превратил «Ту, которой не стало» в «Дьяволиц», хитроумный «шокер» с неожиданной концовкой, имевший в 1955 году

невероятно большой успех во всем мире, как среди зрителей, так и критиков. В 1958 году Хичкок превратил роман Буало-Нарсежака в захватывающий элегический фильм «Головокружение», заработавший побои критиков и зрителей. Теперь Хичкок собирался отыграться у Клузо.

Редко признавая влияние каких-либо режиссеров эпохи звукового кино, Хичкок очень пристально, как под микроскопом, изучил фильм «Дьяволицы» (выпущенный в Америке «Юнайтед моушн пикчерс органайзейшн» под названием «Дьяволица» или «Демоны»), а также его рекламную кампанию. Клузо и кинематографист Арман Тирар сняли «Дьяволиц» в меланхоличной, упаднической черно-белой манере. Извилистый сюжет Буало-Нарсежака вьется вокруг странной связи птицеподобной Кристины Деласаль (Вера Клузо) и холодной, плотоядной Николь Орнэ (Симона Синьоре), соответственно, жены и любовницы продажного школьного учителя Мишеля Ледасаля. Женщины решают убить негодяя, и когда жена соглашается, Николь топит своего любовника в ванной. Подозрения возникают, когда дотошный инспектор Фише (Шарль Ванель) начинает задавать слишком много вопросов, и присутствие покойника словно призывает к мести.

Сцены «Дьяволиц» – убийство в ванной дешевой гостиницы, спрятанный труп, едва не обнаруженный школьниками в бассейне – выстроены так, что в финале зрители буквально задыхаются от страха и воплей. Во Франции газеты призывали смотреть фильм исключительно с самого начала. Входные двери кинотеатров закрывались в начале каждого показа. Финальные титры гласили: «Не будьте дьяволами сами. Не сообщайте конец фильма своим друзьям, рассказывая увиденное. От их имени – благодарим вас!» Когда 20 ноября 1955 года «Юнайтед моушн пикчерс органайзейшн» импортировала фильм и показала впервые в Нью-Йорке в Театре изящных искусств на Пятьдесят Восьмой, что между Парк-авеню и Лексингтон, то и рекламная кампания, и финальные титры повторяли хитрые уловки, так успешно сработавшие в Европе.

Английский журнал «Кино и киносъемка» назвал триллер «зверски блистательным», и Босли Крауфер из «Нью-Йорк таймс» посчитал его «…одним из самых изысканных мистических произведений, какие когда-либо были здесь показаны. Раскрывать кому-то тайну есть преступление, требующее наказания, приговора преступника к диете, состоящей только из фильмов категории «В». Критик из «Лос-Анджелеса геральд экзаминер» писал: «Если режиссер Анри-Жорж Клузо не мастер спенсера и триллера, то кто же? Признаться, Хичкок весьма обходителен, но

этот француз потрясающий, мастер рассчитать и создать почти невыносимое напряжение у зрителей». Хичкок не мог не чувствовать себя слегка устаревшим, когда «потрясающий» Клузо и его «Дьяволицы» получили престижный приз Луи де Люка за высочайшие достижения и оригинальность.

Вскоре после выхода фильма на экран Хичкок пригласит актера Шарля Ванэля, сыгравшего в фильме «Дьяволицы» неопрятного детектива, на маленькую роль Бертани, еще одного загадочного персонажа в фильме «Поймать вора». Но в соревновании с режиссером, которого писатели называли «французским Хичкоком», сам Хичкок впоследствии почерпнул гораздо больше.

Он также внимательно изучил всю бухгалтерию малобюджетных фильмов ужасов, выпущенных «Юниверсал Интернэшнл», «Американ Интернэшнл», «Эллайд Артистс», «Хаммер филм продакшнз» и других киностудий. Такие шокирующие ленты как «Смертельный», «Я покупаю жизнь» и «Проклятие Франкенштейна» собирали толпы зрителей, в то время как голливудские картины высокобюджетной категории «А» привлекали разве что мух. Хичкок начал опрашивать знакомых – всех, начиная со своего личного шофера и парикмахера, до агентов и руководителей студии – о том, каким мог бы стать первоклассный малобюджетный триллер. Справедливости ради стоит сказать, что и другие режиссеры тоже ходили этим путем: Говард Хокс (с Кристианом Найби), снимая фильм «Штучка» (1951), Чарльз Лотон в работе над «Ночью охотника» (1955) и Мервин Лерой, снимая фильм «Дурная кровь» (1956). Коллеги Хичкока привыкли к его озорным, напыщенным риторическим вопросам, которые он задавал исключительно ради собственной забавы. К его новым вопросам они отнеслись также без энтузиазма. Но когда эгоцентричный Хичкок, едва способный на самокритику или самоанализ, начал говорить о последних фильмах Джеймса Стюарта или Кэри Гранта как о «лакированных цветных побрякушках», знакомые режиссера поняли, что Хичкок что-то задумал.

Мастер вел «герметичную» жизнь: ежедневно его привозили на студию для обсуждения сценариев, или на съемки, или же в «Чейзенз» на обед с женой, или посплетничать с высокопоставленными бизнесменами и выкурить импортную сигару. Но даже богатый человек, взиравший на мир сквозь окна из номера отеля «Кларидж» в Лондоне или дома, стены которого завешаны картинами Пола Кли и Мориса Вламинка, должен был почуять смену ветров. Теленовости и более откровенные, более взрослые европейские фильмы смещали ожидания зрителей в

сторону более суровой реальности на экране. Преимущество «Психо» в том, что он обнажил смертельный оскал под рутиной размеренной жизни – ежедневной работы, привычных отношений, несбывшихся мечтаний, заброшенных жилищ. В «Психо» показан мир, более близкий кинозрителю. Рожденный в семье зеленщика из Ист-Энда на втором этаже отцовского магазинчика, Хичкок был не только восхищен, но и напуган этим миром.

Учитывая послужной список, включающий успешные фильмы «Окно во двор», «Поймать вора» и «Человек, который слишком много знал», несомненно, Альфред Хичкок во время встречи с начальством «Парамаунт» в начале июня был уверен: он объявит им, что, согласно контракту, «Психо» будет пятым и последним фильмом. Президент студии Барни Балабан и вице-президент Джордж Уэлтнер прибыли на это совещание со своими соображениями. Балабан добился всего, поднимаясь по служебной лестнице. Певец чикагского джаз-банда, он напал на золотую жилу, когда в 1916 году вместе со своим партнером Сэмом Кацом открыл сеть дешевых кинотеатров. Годы работы под крышей мафии сделали его несгибаемым переговорщиком. В то время, когда у телевидения было много конкурирующих студий, Балабан в 1958 году сумел довести «Парамаунт» до прибыли в двенадцать с половиной миллионов долларов, что явилось самым большим доходом студии за девять лет. Но даже при относительном финансовом благополучии для начальства «Парамаунт», Хичкок и его «Психо» казались провалом. На студии просочились слухи, что Хичкок собирался попробовать что-то особенное. Схожие мотивации привели к появлению фильмов «Не тот человек» на студии «Уорнер Бразерз», «Неприятности с Гарри» и «Головокружение» на «Парамаунт» – трех самых кассовых фильмов того времени.

Энтузиазм Хичкока в отношении «невозможной» бутафории поверг Балабана и других финансистов «Парамаунт» в обморок. Что такого в этом Хичкоке и его безрассудном вареве про сумасшедшего с ножом, ко всему прочему еще и наряжавшегося как любимая покойная мамочка? Это было еще хуже, чем фильм «Головокружение», который считался хотя бы высококлассным. Писатель Блох сдержанно признался: «Они были крайне несчастны по этому поводу. Знакомый продюсер Хичкока Херберт Коулмэн сказал мне, что на «Парамаунт» совершенно не хотели снимать этот фильм. Им не нравилось название, сюжет, и вообще все. Когда Хичкок проявил настойчивость, они сказали: «Вам не удастся заполучить такой же бюджет, к какому вы привыкли при съемках подобных фильмов». Следовательно, не будет ни цвета, ни Джимми Стюарта, ни Кэри Гранта. И Хичкок сказал: «Хорошо,

я справлюсь».

Режиссер терпеть не мог «выяснять отношения», поэтому он завершил встречу с ледяной вежливостью. Прошли десятки лет с тех пор, как лишь такой могущественный продюсер, как Дэвид О. Селзник, имел смелость возразить всесильному Хичкоку. Наедине с собой, возможно, режиссер негодовал, но недолго. Масштабы, на которые он теперь замахнулся, выходили за пределы Анри-Жоржа Клузо и его фильма «Дьяволицы».

Глава 4
Сделка

Хичкок перехитрил

Вызвать симпатии к фильму равносильно тому, чтобы влюбиться в кого-то, кто холоден как лед. С самого начала Хичкоку пришлось преодолевать безразличие или откровенное недоумение по поводу его нового проекта. Продюсер Дэвид О. Селзник, который постоянно отгораживался от хичкоковской «проклятой резьбы лобзиком», казалось, импортировал Альфреда из Англии, не сознавая, что талант, способный создать такие фильмы, как «39 ступеней» или «Леди исчезает», не склонен ходить на поводке. Кэри Грант жаловался во время съемок фильма «На север через северо-запад», что ничего не понимает в сценарии. Руководитель «Парамаунт» признавался: «Никогда не понимал, что Хичкок делал с фильмом «Окно во двор», пока не увидел готовый фильм». Недостаток зрения – одно дело, а презрение к фильму, предложенного Хичкоком, – совсем другое.

Хичкок отказался кланяться студии «Парамаунт». В конце концов, начальство студии приходило и уходило, словно мимолетные старлетки. Режиссер стал легендой благодаря тому, что гораздо чаще был прав, чем не прав. Режиссер и съемочная группа начали думать, как сократить расходы на «Психо». Хичкок принял решение: планировать съемки так же тщательно, как любой крупнобюджетный фильм, но снимать быстро и недорого, почти как эпизоды в телевизионных сериалах «Альфред Хичкок представляет».

Эти популярные сборники сериалов, дебютировавшие на Си-би-эс 2 октября 1955 года, были результатом гениальной работы агента Хичкока, его доверенного лица и исповедника Лью Пассерована, известного также как Льюис Роберт Вассерман. Бывший швейцар варьете и продавец сладостей, Вассерман был продвинут Жюлем Стейном до вице-президента студии «Эм-си-эй юниверсал» всего за два года. Вассерман стал одним из самых проницательных, самых могущественных, уважаемых и влиятельных фигур в этом бизнесе. В 1946 году Стейн назначил высокого худощавого Пассерована главой «Эм-си-эй», и его стиль работы и поведение стали стилем всего предприятия. Хичкоку было приятно, что обаятельный Вассерман вел переговоры непременно в темном костюме, белой рубашке и узком галстуке. Агенты «Эм-си-эй юниверсал» стали известны как «мафия в черных костюмах».

В 1951 году, несмотря на бурю споров из-за устава Гильдии киноактеров, запретившего агентам продюсировать фильмы без отказа от прав Гильдии, «Эм-си-эй» создало свое первое телешоу

«Звезды над Голливудом» с помощью новосозданной студии «Ревю продакшнс». Получив отказ от тогдашнего президента Гильдии киноактеров Рональда Рейгана, «Эм-си-эй» в 1953 году устроила премьеру сериала «Театр «Дженерал электрик». Для ведения сериала Вассерман нанял Рональда Рейгана. Вскоре «Эм-си-эй» и «Ревю» начали сотрудничать с Эн-би-си, для чего они сняли такие популярные сериалы, как «Караван повозок», «Уэллс Фарго» и «Команда М».

Лью Вассерман ждал возможности разбогатеть на сногсшибательной харизме зловещего херувима Хичкока. Режиссер недавно согласился предоставить свое имя для программы «Таинственный журнал Альфреда Хичкока», предприятия, финансируемого одним богатым жителем Флориды, в котором Хичкок занимался подбором сюжетов и редактированием. Даже вводные истории от первого лица были написаны адвокатом и романистом Гарольдом К. Мазуром. Но было достаточно лишь имени Хичкока, чтобы широко раскрутить дело. Кинозрители также ждали личного появления режиссера, которое он устраивал в каждом фильме. Вассерман понимал откровенно противоречивую динамику эксгибициониста и затворника Хичкока. Знакомый режиссера вспоминал: «Относительно своих появлений Хичкок был очень противоречив. Иногда казалось, что он думал, будто если он режиссер Кэри Гранта, то и выглядит как актер».

Лью Вассерман также сильно надеялся предоставить «Эм-си-эй» более надежную точку опоры в области кино и телевидения. В конце пятидесятых главный голливудский талант обычно воздерживался от «публичности», опасаясь появлений на телевидении. Но в 1959 году, когда Лью организовал продажу «Юниверсал Интернэшнл студиоз» и освоил съемочные возможности «Ревю» для нужд «Эм-си-эй» за 11 250 000 долларов, Хичкок обратил на это внимание. «Мы должны выпустить Хича в эфир», – так процитировал слова Пассерована биограф Хичкока Джон Рассел. Конгломерат «великих моголов» согласился, что такая кассовая личность, как Хичкок, придаст высокий класс «Ревю». «Бристол-Майерс» охотно согласились финансировать это шоу, при условии, что знаменитый режиссер выступит как ведущий, а также как режиссер «нескольких» эпизодов в сезон. Уверенный, что Хичкок откажется от любой деятельности, не имеющей отношения к производству кинофильмов, Вассерман сделал свое предложение мастерски – все права за каждый эпизод в размере 129 000 долларов. Хичкок милостиво согласился.

Режиссер представил себя как президента и генерального директора «Шэмли продакшн», названного так по имени летней

резиденции, приобретенной совместно с его женой Альмой, в деревне к югу от Лондона в 1928 году. Расположенная в скромном бунгало, «Шэмли продакшн» была полностью независима от «Хичкок продакшн компани», корпорации, в которой Альфред занимался своей кинодеятельностью. Чтобы быть уверенным в расписании работы в кино, Хичкок притащил с собой Джоан Харрисон, поднявшуюся с должности его секретаря в 1935 году и выросшую до советника по сценариям («Ребекка», «Иностранный корреспондент», «Подозрение»), а потом до независимого продюсера («Леди-призрак», «Они мне не поверят»). Уверенная, светская, красивая, опытная и жанрово мудрая Харрисон была женой писателя шпионских и детективных романов Эрика Эмблера, и она была незаменима.

Хичкок ограничил свою роль в сериале чтением курьезных, зловещих монологов, написанных драматургом Джеймсом Аллардайсом, и режиссированием сценариев, отобранных и доработанных Харрисон. Команда технического персонала знала, что боссу требовалось не более трех дней – один для репетиции, два для съемок, – чтобы создать такие серии, как «Месть», «Авария» и «Обратно на Рождество».

Создавая креативную команду для телевидения, Хичкок дублировал ситуацию, которая царила у него в кинематографе. Кинооператор Леонард Саут объяснял: «Хичкок трудно сходился с людьми. Именно поэтому у него была одна и та же операторская команда в пятнадцати фильмах. Когда мы закончили съемки фильма «Головокружение» на «Парамаунт», Хич сказал нам, что какое-то время ему надо отдохнуть; ко всему прочему ему должны были удалить желчный пузырь. Поэтому Джордж Томазини (монтаж), Боб Бойл и Генри Бамстеды (главные художники), Боб Беркс (оператор) и я подписали договор на два фильма с продюсерами Уильямом Перлбергом и Джорджем Ситоном. На середине работы над фильмом «Но не для меня» с Гейблом и Кэррол Бейкер Хич решил сделать что-то из ничего, а именно «Психо».

Среди членов его телевизионной команды были оператор Джон Л. Рассел, ассистент режиссера Хилтон А. Грин, сценограф Джордж Майло и скрипт-супервайзер Маршал Шлом. Последний, сын одного из плодовитых продюсеров фильмов категории «В» на «Радио-Киф-Орфеум Германа Шлома», вспоминал: «Мистер Хичкок был самой крупной фигурой, особенно на телевидении. Для студии он был драгоценным клиентом, получавшим все, что хотел. Съемочная группа других телешоу – «Джейн Уайман шоу», «Миллионер» – продолжала меняться, но он сказал: «Хочу, чтобы у меня была своя маленькая семья». Пока мы снимали

полуторачасовые шоу, до нас постоянно доходили слухи, что он замышляет сделать что-то иное. Однажды до нас дошло, что он готов снять художественный фильм, и те из нас, кто к нему ближе всего, будут работать над этим проектом».

Имея надежную, компетентную и талантливую команду, Хичкок решился снимать «Психо» – свой самый «маленький» проект со времен создания фильма «Не тот человек». Для этого он использовал своих сотрудников с телевидения. Режиссер убедил начальство «Парамаунт пикчерс» поддержать этот малобюджетный проект. Он предложил, что полностью подготовит проект для «Парамаунт», а потом пригласит свою телекоманду для съемок фильма в павильонах студии, где он также завершит редакцию и постпроизводство. Начальство уточнило, что «Парамаунт» не будет финансировать проект. Кроме того, они сообщили Хичкоку, что все павильоны звукозаписи будут либо заняты, либо забронированы, даже если все будут знать, что съемки под угрозой.

Хичкок был готов ко всему. Он согласился финансировать «Психо» из собственного кармана и снимать на «Юниверсал пикчерс», если «Парамаунт» согласится заняться прокатом картины. Как самостоятельный продюсер Хичкок сократит свою режиссерскую зарплату до 250 000 долларов взамен 60% владения негативом. Такое предложение на «Парамаунт» отвергнуть не могли и согласились.

В своей книге «Темные победы: Рональд Рейган, «Эм-си-эй» и толпа» Дэн Е. Молди плетет политически нечестный, сложный сюжет относительно финансирования «Психо». На допросах, проводимых ФБР по выявлению связей между «Эм-си-эй» и «Парамаунт», источник сообщил поверенному антимонопольной службы Леонарду Познеру: «Психо» снимался «Юниверсал пикчерс» в павильонах «Эм-си-эй»… Финансирование картины осуществлялось компанией «Парамаунт», которая должна была заниматься ее распространением… Другими словами, «Эм-си-эй» являлась представителем Хичкока и сообщила «Парамаунт», что если компания собирается и финансировать, и распространять картину Хичкока, то фильм должен быть снят на «Юниверсал», чтобы «Эм-си-эй» могла получить свою долю от рекламной кампании. Эти мероприятия были проведены, несмотря на то, что на «Парамаунт» был пустующий на тот момент павильон. Очевидно, «Парамаунт» предпочла бы снять картину у себя, чтобы вернуть хотя бы немного своих денег».

Если Хичкок наслаждался бунтом, то очень немногие из его круга разделяли с ним его радость. Продюсер Херберт Коулмэн, возможно, был самым близким к режиссеру сотрудником,

работавшим как второй режиссер на всех съемках Хичкока со времен создания фильма «Окно во двор». Коулмэн работал на «Парамаунт» более тридцати лет, поднявшись от сотрудника сценарного отдела до ассистента режиссера Уильяма Уайлера на съемках таких фильмов, как «Римские каникулы». В течение лета 1959 года опытный, требовательный Коулмэн помогал Хичкоку вести «Психо» сквозь тяготы подготовки производства. Поработав несколько раз над несостоявшимися проектами Хичкока за последние несколько лет, Коулмэн, вероятно, полагал, что это будет еще один провал. Поскольку ближе к осени «Психо» все больше выглядел как «непроходной» проект, Коулмэн вышел из него. Он хотел, чтобы его, как кинематографиста, никоим образом не ассоциировали с Хичкоком. Он также возражал против того мрачного направления, по которому пошел проект. Точно так же глава «Шэмли продакшн» Джоан Харрисон, как сообщалось, отказалась от прибыли в «Психо» в пользу карьерного роста. «На этот раз ты зашел слишком далеко», – выразила она общее мнение о новом проекте. Но даже самые близкие коллеги не представляли, насколько далеко собирался зайти Хичкок.

Глава 5
Сценарии

Писать – значит переписывать

Чем больше погружался Хичкок в подготовку производства своего сорок седьмого фильма, тем яснее становилось, что съемки унесут его в открытое море, далеко от привычных берегов: старинных друзей, «бархатных» условий съемки, престижных адресов на почтовых открытках, ведущих звезд кинематографа и дорогих сценаристов на уровне Сэмюэля Тейлора («Головокружение») или Эрнста Лемана («На север через северо-запад»). По всей видимости, «Психо» станет началом разрыва Хичкока с его кинематографическим прошлым и заставит киномир заметить, что шестидесятилетний рабочий конь способен шокировать и удивлять наравне с лучшими молодыми скакунами. Хичкоку, замкнутому и непреклонному, могла понравиться перспектива головокружительного приятно-отвратительного состояния, наподобие того, что испытывал Скотти Фергюсон (Джеймс Стюарт) в фильме «Головокружение», глядя с высоты вниз.

Хичкок старательно скрывал специфику своего нового проекта от всех, кроме самых близких друзей, и начал подыскивать подходящего сценариста. «Это должен быть человек с чувством юмора», – настаивал режиссер. По мнению Хичкока, «если вы упоминаете об убийстве, большинство писателей начинают мыслить сдержанными категориями. Но события, ведущие к совершению убийства, могут быть очень простыми и забавными. Многие убийцы – весьма привлекательные люди, они вынуждены быть в форме, чтобы расправляться со своими жертвами». Среди писателей, которых Хичкок считал способными адаптировать роман «Психо» для киноэкрана, был писатель Роберт Блох, проживавший на Среднем Западе. По словам Роберта, клиента «Эм-си-эй», агенты сообщили Хичкоку, что писатель был «недосягаем». «Мафия в черном» сыграла на бережливости Хичкока, предложив ему нанять человека из обширного списка их клиентов.

В итоге Джоан Харрисон и «Эм-си-эй» переборoли режиссера, и 8 июня 1959 года он нанял тридцативосьмилетнего Джеймса П. Кавану. Кавана впечатлил Харрисон своим списком зловещих телекомедий для студии «Шэмли», включая проекты «Скрытая вещь» (эфир 20 мая 1956), «Ползучий» (эфир 17 июня 1956) и «Туман сгущается», все эпизоды в серии передач «Альфред Хичкок представляет», а еще на тот момент он был последним лауреатом премии «Эмми». «Психо» должен был стать дебютным киносценарием Каваны.

Чтобы расположить Хичкока к Каване, Харрисон напомнила режиссеру, что 17 апреля 1957 года он поставил телеспектакль «Еще миля пути», по истории Ф.Д. Смита. Шоу вышло в эфир 7 апреля 1957 года, и это было фактически репетицией для «Психо». В этом шоу Дэвид Уэйн играет мужа-подкаблучника, который, после внезапной гибели жены, засовывает ее труп в мешок, бросает его в свой грузовик, везет на озеро и топит его там. По пути наблюдательный полицейский на мотоцикле преследует его и в свете фары мотоцикла видит страшный груз в машине.

Фельетон в «Голливуд репортер» от 10 июня сообщил, что Хичкок нанял Кавану, прибывшего из Парижа, чтобы приступить к работе над своим новым фильмом. В той же заметке было сообщено и название картины, которую они упомянули как «Психея», от чего наблюдатели стали ломать голову, не увлекся ли Хичкок греческой трагедией в поисках необычного будоражащего материала. Режиссер пошутил: «Это история молодого человека, чья мать была маньяком-убийцей». Во время рекламного тура фильма «На север через северо-запад» и в ожидании первого варианта сценария Каваны, который тот должен был представить в конце июля, 22 июня в заметке А.Г. Уэйлера в «Нью-Йорк таймс» Хичкок впервые намекнул широкой общественности о своем новом проекте. Несмотря на то, что режиссер замолчал название романа Блоха («это лишило бы фильм того эффекта, который я пытаюсь создать в картине»), Хичкок проявил неслыханную откровенность, пообещав картину в жанре французских «Дьяволиц».

«Дело происходит неподалеку от Сакраменто в Калифорнии, в мрачном, угрюмом мотеле, – распространялся режиссер. – Совершенно обыкновенные люди встречаются с другими такими же простыми гражданами, а в результате получается такой ужас и смерть, что вы не сможете разобраться, пока не заглянете в книгу». Из соображений необходимой предусмотрительности он подчеркнул, насколько скромным будет бюджет проекта. Хичкок говорил: «Ничто не должно отвлекать от повествования, как это бывало в старые времена». Другими словами, как в годы работы в Англии, до того, как режиссер имел все те средства, которые предоставляли ему Селзник или «Парамаунт».

Недатированный первый вариант сценария Джеймса Каваны, проштампованный «Ревю студиоз», не только дает представление о том, каким мог быть фильм «Психо», но также иллюстрирует раннюю стадию развития визуальной схемы Хичкока. Как и в романе, действие начинается с Мэри Крейн[15], убегающей с краденными деньгами ее босса, мистера Лоувери, чтобы иметь

возможность выйти замуж за своего любовника Сэма. К двенадцатой странице сценария беглянка Мэри заблудилась, и находит убежище от грозы в мрачном мотеле Бейтса. Распаковывая вещи у себя в номере, Мэри слышит ссору между владельцем мотеля Норманом Бейтсом и его больной матерью. Потом она встречается с ним за поздним ужином. Многое в сценарии Кавaны схематично и поверхностно, без того внимания к деталям, которое так характерно для предыдущих сценариев Хичкока. Тем не менее меню ужина описано со скрупулезной подробностью: «колбаса, сыр, пикули и хлеб».

Во время разговора за ужином между Мэри и Норманом возникает взаимная симпатия, которая лишь становится глубже, когда Бейтс признается, что банк собирается закрыть мотель. Норман и Мэри прекрасно знают, что такое нехватка денег. Их взаимная симпатия нарастает и достигает пика, когда Бейтс делает неловкое движение, но Мэри просто отклоняет его руку. «Я вам не нравлюсь, да?» – спрашивает он. «Вообще-то нравитесь, – отвечает она. – Но мне бы не хотелось, чтобы ваша мама думала, что была права в отношении меня». Когда Мэри прощается и возвращается к себе в номер, очевидно, что она собирается вернуть украденные деньги. Когда девушка начинает раздеваться, Кавана дает длинное описание, неправильно ориентирующее зрителя относительно действий хозяина мотеля и вообще всей ситуации. Короткими кадрами тикающих часов Кавана детализирует сцену, когда Норман проверяет свою мать («спящая фигура в постели») и позднее напивается до полной бесчувственности, прочитав письмо о выкупе закладной.

На том этапе написания сценария Хичкок и Кавана стояли на развилке и не знали, как поступить дальше; один из них или оба они спрашивали себя, что лучше для «Психо» – кино или телевидение. Можно даже услышать, как они рассуждают: «Насколько мы можем судить поступки Мэри?», «Насколько много или насколько мало можно «показать» матушку Бейтс, не давая подсказки зрителю?», «Как графически возможно изобразить убийства?». Кавана писал, что сцена в ду́ше вполне кинематографична, она полна взмахов опасной бритвы, перерезающей горло Мэри. И вот еще: «В какой-то момент мы видим фигуру сумасшедшей миссис Бейтс и слышим ее высокий, пронзительный, истеричный смех. После убийства Норман приходит в себя от пьяного угара. Он обнаруживает, что дверь в комнату Мэри приоткрыта, потом находит окровавленное платье и бритву в комнате девушки. В финале первого акта Бейтс топит машину Мэри в болоте неподалеку от дома. В отличие от предыдущих разделов сценария, последняя сцена выглядит как

реальный план съемок – до момента, когда «машина вдруг перестает тонуть. Страх Нормана нарастает».

К сожалению, Кавана сам «утонул» во втором и третьем актах сценария. Сцена за сценой, и действие рассыпается на мелкие детали неубедительного романа между любовником мертвой девушки, Сэмом, и ее сестрой Лайлой. Вместо того чтобы стремительно толкнуть зрителя в дом ужасов Бейтса, Сэм и Лайла обсуждают, «хорошая» или «плохая» была Мэри, словно они капитаны команд на собрании в школе. Сюжет закручивается снова, когда «миссис Бейтс спускается по лестнице» к частному детективу Арбогасту: «Теперь, когда она совсем близко, даже в потемках ее гротескный грим, взъерошенные волосы и бешеные глаза (фи!) заставляют его отступить в страхе».

В отношении роли матери Бейтса сценарий Каваны явно ловчит. В сцене, где двое полицейских шепчутся у двери комнаты, где лежит труп Арбогаста (в отличие от фильма, где мотель и дом связаны), Бейтс и Мать «разговаривают» раздраженным шепотом, «его голова при этом прижата к ее груди». Во всем остальном сценарий неуклюж. Когда Арбогаст не возвращается, Сэм и Лайла начинают расследование сами. Подойдя к офису мотеля, невзирая на страх и уверенность, что Норман где-то прячется и что он замешан в исчезновении Мэри и сыщика, они страстно целуются.

И, наконец, в комнате Мэри Сэм и Лайла находят ключ к разгадке в виде окровавленной сережки; в фильме ту же функцию выполняет обрывок бумаги с «цифрами». Затем Сэм противостоит Норману: он ударяет того бутылкой из-под водки и прячет тело в шкафу. С этого момента напряжение нарастает, за исключением того, что местный шериф, а не психиатр, как в готовом фильме, объясняет зрителям психические отклонения Бейтса.

Хичкок провел выходные дома, размышляя над сценарием. Это произведение сокрушало четкую для тех времен границу между телесериалом и художественным кино. Но задолго до того, как он добрался до кульминационных разоблачений миссис Бейтс, как «чучела со вставленными стеклянными глазами и лицом огромной куклы», Хичкок понял, что сценарий никуда не годится. Фактически, сценарий настолько не соответствует его требованиям, что возникал вопрос о мотивации Джоан Харрисон. В конце концов, она не была сторонником проекта, но и опыта у нее было предостаточно, чтобы подобрать достойного кандидата для написания сценария. И все же Харрисон сильно постаралась, чтобы рекомендовать одному из самых требовательных режиссеров этого неопытного, недорогого писателя. Неужели она надеялась, что в процессе сотрудничества Хичкок согласится снять «Психо» для телевидения? Или вовсе откажется от него?

Несмотря на разочарование, которое, несомненно, испытал Хичкок, многие характерные детали, выявленные во время обсуждений с Кавaной, были включены в готовый фильм: подробности стремительной поездки героини, неловкий, напряженный разговор Бейтса и Мэри во время ужина, тщательная уборка ванной комнаты после убийства Мэри и сокрытие машины Мэри в болоте. Даже кадры убийства в ду́ше предполагают использование движущейся камеры с крупным планом окровавленной воды, стекающей в сточное отверстие.

Предположительно, Кавane понравилась оценка его сценария, изложенная на девяти страницах, где режиссер расписал точное движение кинокамеры и звуки для определенных ключевых кадров. Так, в сцене на стоянке подержанных автомобилей Хичкок написал: «Камера движется вдоль калифорнийских автомобильных номеров». Он уточняет: «Должно наступить облегчение при звуке свистка патрульного полицейского; этот звук снимает напряжение, когда начальник Мэри смотрит на нее через ветровое стекло остановившейся машины, где рядом на сиденье лежит сумка с украденными деньгами». А описывая поездку Мэри после кражи денег, Хичкок пишет: «Длинный, забитый машинами путь на трассе 99 – дорожные знаки вдоль обочины – наступающие сумерки. Мысли Мэри о том, как в понедельник утром обнаружится пропажа денег. Начинается проливной дождь».

Его концепции настолько достоверны и кинематографичны, что Хичкок даже вставил здесь и там интригующие эпизоды самопародии и отсылки к предыдущим и последующим его творениям. В сцене, где Норман Бейтс молится высшим силам, чтобы болото поглотило машину Мэри, высоко в небе гудит едва заметный самолет, словно назойливая муха. Сразу же вспоминается «кукурузник» в предыдущем фильме Хичкока («На север через северо-запад»). Здесь, в последних кадрах его фильма, возникает ссылка на матушку Бейтс, не способной «даже мухи обидеть», и предвещается появление крылатых фурий в следующей картине «Птицы». В точных заметках, адресованных звукорежиссеру и продиктованных Хичкоком за несколько месяцев до создания «Психо», он продолжает настаивать на включение в фильм звук «жужжания» самолета.

Возможно, Хичкок задумывался над недостатками проекта сценария Кавaны. Где только были самоуверенность, беззаботность и черный юмор телевизионных работ писателя? Казалось, не стоило переписывать сценарий. Ограничившись лишь личной беседой с Кавaной и его объяснениями, 27 июля Хичкок заплатил ему 7166 долларов. Майкл Ладмер, которому

режиссер всегда поручал ответственную процедуру отстранения писателей, вспоминал: «Мистеру Хичкоку было трудно выражать свои чувства. Он много вкладывал в писателя. Если возникала проблема, он не знал, как сказать: «Хотелось бы пояснить вам, что я чувствую по поводу этих строк». Он знал, что писатель расстроится или разволнуется, если узнает, что сценарием займется кто-то еще. Поэтому Хичкок просто поручал извещение такого сорта кому-то другому». Кавана должен был написать сценарии для нескольких более понятных телешоу Хичкока, включая «Артур», «Мамочка, можно мне пойти поплавать?» и «Мама, иду». Кавана умер в 1971 году, в возрасте сорока девяти лет.

В ответ «Эм-си-эй» агенты предложили Хичкоку другого молодого сценариста – Джозефа Стефано, тридцатилетнего бывшего актера (сценический псевдоним Джерри Стивенс) и поп-композитора. Чрезмерно самоуверенный, непостоянный, но опытный Стефано, проработавший на телевидении два года, без музыки не испытывал никакого вдохновения. Потом он посмотрел телепередачу «Театр 90», в то время ведущий проект для обещающих драматургов, режиссеров и актеров, и подумал: «Я это могу». Стефано вспоминал: «Я написал часовую телепьесу, и за две недели босс моей подруги, которая работала у него секретарем, договорился о моем контракте с режиссером Карло Понти. Я никогда даже не читал сценариев. Кто-то должен был рассказать мне об «общем плане», съемках «на натуре» и «в павильоне».

Джозеф имел солидные отзывы на первый продюсированный сценарий для Понти «Черная орхидея», сентиментальную мафиозную «мыльную оперу», снятую студией «Парамаунт пикчерс» с Энтони Куинном и Софи Лорен в главных ролях. Он также был удостоен наград за собственный сценарий для «Театра 90» «Сделано в Японии» – тоже история непростых взаимоотношений. В наше время, продолжая удивляться, как быстро все происходило тогда, Стефано говорил: «Мне предложили контракт на семь лет на студии «XX век Фокс», не зная, какой я был писатель и сколько я вообще знал о создании фильмов». Жена Джозефа, тогда беременная, всегда хотела жить в Калифорнии. Имея на руках надежный киноконтракт, писатель оставил музыкальную карьеру и уехал на запад.

Стефано был так разочарован своим первым контрактом (работа Сэма Энгла под названием «Машина в Чупарозу»), что попросил своего агента сохранить для него лазейку в контракте со студией «XX век Фокс», которая его условия приняла. Писатель-новичок беспокоился, что такое поведение закроет ему

доступ в кинематограф, и все-таки та же студия немедленно пригласила его для адаптации романа Д.К. Саламанки «Потерянная страна», чтобы раскрутить молодого актера Энтони Перкинса. Перкинс в этой роли так и не снялся, а вот Элвис Пресли сделал это – в фильме «Дикарь» по сценарию Клиффорда Одетса.

Стефано перешел на «Эм-си-эй», где его представлял Нэд Браун – тот самый агент, устроивший продажу романа «Психо» Альфреду Хичкоку. Новоиспеченный сценарист предоставил Брауну список режиссеров, «которые могли бы научить меня чему-то». Встречи Стефано с Уильямом Уайлером и Отто Преминджером немедленно прекратились, как только Лью Вассерман нацелил Брауна на срочный поиск писателя для Хичкока. Последний не глядя отверг Стефано, заявив: «Судя по тем работам мистера Стефано, что я видел, сомневаюсь в его чувстве юмора». Режиссер назвал Джозефа так, как определял и всю «толпу «Театра 90» Реджинальда Роуза, – без юмора, самовлюбленный тип, одержимый желанием «сказать хоть что-то». На помощь Стефано пришла непотопляемый агент Кей Браун. Помимо прочих своих достижений, Браун могла гордиться тем, что убедила Дэвида О. Селзника взяться за экранизацию романа «Унесенные ветром» Маргарет Митчелл и «Ребекка» Дафны дю Морье. Браун также вела переговоры с Селзником по первому американскому контракту Хичкока и уговорила режиссера нанять драматурга Сэмюэля Тейлора как сценариста для фильма «Головокружение». Стефано говорил: «Я ничего не сделал для написания сценария «Психо». Но мои агенты считали, что я именно тот, кто нужен Хичкоку, тот, кто мог создать верные образы. Им книга казалась очень незначительной, слишком несерьезной. У Хичкока же были свои пристрастия. Он любил работать только с теми, кого хорошо знал, и не был склонен иметь дело с новыми сценаристами. В итоге на него сильно надавили Лью Вассерман и все остальные, кто продолжал говорить: «Просто повидайтесь с ним, и все!»

Тем не менее Стефано прочел роман Роберта Блоха, чтобы подготовиться к собеседованию с Хичкоком – и удивлялся мощной сторонней поддержке этой книги. «Я сильно разочаровался, – вспоминал он. – Восхищаясь всеми работами Хичкока, я хранил в памяти фильмы «39 ступеней», «Ребекка» и «На север через северо-запад». Но тут была какая-то странная, неприметная история… «Психо» вовсе не выглядела как достойный материал для фильма Хичкока. Когда мы встретились, я сразу сказал режиссеру, что сильно разочарован».

Стефано утверждает: «Хичкок сказал мне, что у него есть

сценарий Роберта Блоха, который не совсем ему подошел». Но Блох, находившийся в то время в Висконсине, теперь отрицает, что написал такой сценарий. Внутристудийная переписка «Ревю студиос», которую вела Пэгги Робертсон, датированная 19 декабря 1959 года, подтверждает это: «Я понимаю, что мистер Стефано не был знаком с первым вариантом сценария Джеймса Каваны. Я также понимаю, что для этого фильма не было написано никакого синопсиса, трактовки или другого подобного материала, кроме двух вышеупомянутых текстов».

Но когда они встретились, Хичкок не смог дать Стефано никакой идеи, кроме той, что хотел показать любителям фильмов ужасов всего лишь несколько замысловатых эпизодов. Стефано говорил: «Я сказал ему: проблема частично состоит в том, что мне не нравится этот Норман Бейтс. Я действительно не мог увлечься сорокалетним пьяницей, любителем подсматривать в замочные скважины. Другая проблема была в совершенно жутком убийстве незнакомки, до которой мне тоже не было никакого дела. Мой разговор вертелся вокруг «Хорошо бы я знал эту девушку» и «Хорошо бы Норман был кем-то другим».

Что же касается опасений писателя по поводу главного героя, то Хичкок успокоил Стефано вопросом: «Что бы вы чувствовали, если бы Нормана сыграл Энтони Перкинс?» Писатель вспоминал: «Я ответил: «Вот теперь вы сказали то, что надо». Я вдруг увидел нежного, ранимого молодого человека, которого можно было пожалеть. Мне действительно удалось бы заарканить зрителя таким героем. Потом я предложил начать фильм с девушки, а не с Нормана».

Великий агент по подбору сценариев для Хичкока, Чарльз Беннетт («39 ступеней», «Молодая и невинная») однажды описал режиссера как «грамотного» только на таком уровне, «чтобы читать самые мерзкие строки «Улисса[16]». Инстинктивно Стефано сыграл на скрытой сексуальности режиссера. Он вспоминал: «Я сказал ему, что хотелось бы видеть, как Мэрион занимается любовью с Сэмом во время обеденного перерыва. Стоило мне произнести «занимается любовью», или что-то подобное, Хичкок, как человек очень сладострастный, сразу же поддержал эту идею. Тогда я сказал: «Мы выясним, что задумала девушка, увидим, как она крадет деньги и сбегает к Сэму, а по пути случается эта страшная сцена». Он посчитал, что это зрелищно. Думаю, именно благодаря этой идее я и получил работу».

Ни режиссеру, ни писателю второй встречи не понадобилось. Хичкоку не хотелось повторения истории с Джеймсом Каваной. Но Стефано чувствовал, что разрушил броню Хичкока. «Он

посчитал, что я очень забавный, и мы с ним много смеялись», – вспоминал сценарист. Но вторая встреча все же состоялась – в офисе Хичкока, – и режиссер начал с соблазнительного предложения: «А что, если на роль девушки мы пригласим большую кинозвезду? Никто не будет знать, что она быстро умрет!». Стефано вспоминал: «Он хотел кого-то гораздо более знаменитого, чем Джанет Ли, кого-то, кто бы мне не сильно нравился. Но как только он упомянул Джанет Ли, у меня начала складываться общая картина: она была той, с кем картина типа саспенс не ассоциировалась никак, так же как и с Перкинсом, и с Хичкоком, и со мной».

К середине сентября 1959 года Хичкока удалось уговорить окончательно: он нанял Стефано, но только на условиях понедельной оплаты. Для Стефано это казалось не очень удобоваримым, но для Хичкока это был хороший путь для отступления, если бы сценарист не справился с задачей. Тем не менее писатель загорелся идеей, и за свои труды получил 17 500 долларов. Но Стефано продолжал питать надежды, что они с режиссером расширят, углубят и гармонизируют основной материал, доведя его до того, что Стефано называл «настоящим фильмом Хичкока, на который тратится много денег только потому, что это его проект». Однако так не вышло. «Когда я спросил его, почему он купил права на эту книгу, он ответил: мол, «Американ Интернэшнл» выпускал фильм за фильмом стоимостью до миллиона долларов, а доход от них составлял от десяти до тринадцати миллионов. Тогда я все понял: он специально купил небольшой роман и не собирался раздувать бюджет до грандиозных масштабов».

Хичкок полностью «потопил» первый сценарий Джеймса Каваны и, согласно внутриофисной переписке «Ревю», тот вариант сценария никогда не показывали Стефано. «Мне он сказал, что читать его не было надобности, – объяснял Джозеф. – Не думаю, что даже сам Блох сознавал, *что* он написал в своей книге, – как, например, сцена в ду́ше. Но там *была* динамика. Меня больше всего вдохновляла идея отобрать эту теплую, обаятельную женщину у зрителя и заменить ее Тони Перкинсом, а не Норманом Бейтсом из книги Блоха».

Со своей стороны Хичкок был более милосерден к Блоху и его роману. В книге «Целлулоидная муза: говорят голливудские режиссеры» (1969) Чарльз Хайам вспоминает слова Хичкока: «Психо» полностью взят у Роберта Блоха. Джозеф Стефано… в основном создал диалоги, но не идеи». Роберт Блох вызвал у Стефано стремление к простой, кондовой конкуренции. «Хорошо, что мистер Стефано не адаптировал Библию», – заметил

режиссер. Но было давно замечено, что чужие идеи Хичкок охотно осваивал как свои собственные.

Хичкок и Стефано в течение пяти недель ежедневно обсуждали сценарий на «Парамаунт», начиная в 10.30 утра. Режиссер согласился на это время, чтобы Стефано мог продолжить свои беседы с психоаналитиком. Согласно воспоминаниям писателя: «Когда доходило до «давайте что-нибудь сделаем», он всегда воспринимал это без энтузиазма. Его трудно было связать обещанием. Мне было нужно, чтобы он рассказал, чего ждал от фильма, каким тот должен быть, – но он предпочитал болтать ни о чем, сплетничать и смеяться – это он очень любил. Думаю, Хичкок действительно получал удовольствие от общения со мной. Рассказал, что его последний сценарист Эрни Леман («На север через северо-запад») был какой-то беспокойный и беспорядочный; а я постоянно смеялся, думая про себя: «Не ожидал, что буду в кино на первых местах – и вот тебе на, уже работаю с Хичкоком».

Стефано должен был постоянно сражаться за то, чтобы настроить внимание Хичкока на «Психо». По его воспоминаниям, если режиссер вообще заводил разговор о работе, то обычно он просто сыпал «сумасшедшими идеями», которые надо было вплести в сценарий. Казалось, что Хичкок считал необходимым «научить» писателя жизни в соответствии с самим собой: своими умом, мудростью, дерзостью и силой. Стефано говорил: «До Хичкока легче всего можно было добраться, когда он беседовал с писателем. К примеру, Лью Вассерман обычно заходил без церемоний, и они начинали разговаривать об акциях, деньгах, деньгах, и снова деньгах!» Тем не менее, несмотря на сложное расписание режиссера, с его стороны были некоторые уступки. Стефано пояснял: «Исключительно из бюджетных соображений, как я узнал, он решил сделать фильм черно-белым. И без лишних разговоров мы решили снять фильм в готическом стиле, чего Хичкок прежде никогда не делал».

Стефано понимал, что занять воображение Хичкока можно было путем концептуализации и вербализации истории в виде визуальных образов. Согласно Стефано, «он совсем не интересовался героями и их мотивациями. Это была работа сценариста. Если я говорил, что хочу, чтобы девушка была в отчаянии, он обычно отвечал: «Прекрасно, прекрасно». Но когда я сказал: «Хочу, чтобы в самом начале фильма над городом появился вертолет, который потом направится прямо к обветшалой гостинице, где Мэрион ужинает с Сэмом», он произнес: «Камера заглянет прямо в окно!» Такие вещи побуждали его к творчеству».

Предоставленный самому себе в преодолении трудностей структуры и характера, Стефано ощутил, насколько свобода обезоруживает и радует. «Я работал на уровне создания характеров, что, возможно, было неслыханно для фильма ужасов. Фактически мне казалось, что я пишу сценарий фильма про Мэрион, а не про Нормана. Я видел, как Мэрион годами работает на скучной работе, среди неприятных и невзрачных людей. Она влюблена в человека, но их свадьба невозможна из-за отсутствия денег. Самое замечательное в Мэрион было то, что она никогда не перестает думать: «Справлюсь ли я со всем этим когда-нибудь?». Это очень похоже на ситуацию, когда кто-то изображает сумасшедшего, не являясь сумасшедшим на самом деле. Когда мы добрались до сцен в мотеле, для меня все изменилось. С того момента мы приступили к манипуляциям высочайшего порядка. Главное было измучить зрителя. Поскольку в прежних работах Хичкока не было ничего похожего на «Психо», я приступил к написанию сцен с удивительной и невероятной свободой».

В других деталях построения сцен Хичкок был совершенно точен. «Мы отрабатывали в сценарии сцену за сценой, – вспоминал Стефано. – Он был чрезвычайно опытен в таких технических деталях, как, например, поездка девушки в автомобиле. Он обычно говорил, что «надо бы показать, что она захватила с собой важные бумаги, когда вернулась домой, чтобы собраться в дорогу, – розовое белье и все такое». Хичкок не любил, когда зритель задает вопросы. Он считал, что надо уметь предвидеть, о чем собирается спросить зритель, и давать ответ на этот вопрос как можно скорее».

Чтобы убедиться в том, что Стефано точен в деталях, Хичкок даже нанял голливудского сыщика в качестве технического консультанта. Сценариста также заставили наблюдать манеру поведения продавца подержанных автомобилей Ральфа Аутрайта с бульвара Уилшир в Санта-Монике. Стефано были предоставлены данные по каждому сюжету сценария, от топографической карты трассы 99 (включая названия, адреса и цены на номера каждого мотеля) вплоть до детального описания контор и внешнего облика продавцов недвижимости; от информации о дорожно-транспортных происшествиях и помешательствах на основе эдипова комплекса до сведений из области любительской таксидермии.

Стефано быстро обнаружил, что никакой поворот сюжета так не забавлял Хичкока, как покадровая разработка сцен убийства. Сценарист вспоминает, какое удовольствие испытывал режиссер от сцены гибели почти в начале фильма привлекательной для зрителя героини в исполнении кинозвезды. «Дольше всего мы

обсуждали план сцены убийства в душе, – вспоминал Стефано. – Мы оба хотели точно знать, что получится на пленке. Помню, как, сидя на диване в его офисе в студии «Парамаунт», мы подробно обсуждали детали сцены убийства. Он встал из-за стола, подошел ко мне и сказал: «Вы будете камерой. Теперь мы сделаем так, чтобы она не просто лежала на полу ванной. Мы покажем, как убийца поднимает шторку в душе…» И Хичкок сыграл каждое движение, каждый жест, каждый нюанс, заворачивая труп в эту занавеску. Вдруг у него за спиной распахнулась дверь офиса, и вошла его жена Альма, появлявшаяся на студии крайне редко. Мы с Хичкоком вскрикнули: «Аааааааааа!». В тот момент шок от ее вторжения был настолько сильным, что потом мы хохотали минут пять!»

В конце второй недели обсуждения сценария Хичкок безо всяких объяснений удалился от мира. «У меня было такое чувство, что это проверка моего сценария», – вспоминал Стефано, усмехаясь. «Он спросил: «Почему вы не начинаете писать сцену встречи девушки с ее любовником в отеле «Феникс»?» Пришлось написать эту сцену, как раз до момента, когда она выходит из номера отеля. Когда Хичкок вернулся, я вручил ему страницы и мы продолжили разговор. На следующий день он сказал: «Альме понравилось». Он никогда не говорил, что понравилось ему, но он как бы давал мне понять, что если бы ему не нравилось, то встреча просто не состоялась бы».

Поведение режиссера было совсем неудивительно для сценариста, уверенного до определенного момента в том, что команда Хичкока является слишком «странной организацией». Согласно Стефано, «они не ждали комплиментов. Это как при королевском дворе. Комплиментом было то, что вас пригласили. В какой-то день Хичкок заговорил о Джоне Майкле Хейсе, написавшем сценарии к его самым крупным проектам («Поймать вора», «Окно во двор» и т. д.). Хичкок сказал: «О, у него была одна замечательная строчка в фильме «Неприятности с Гарри», где Ширли Маклейн говорит: «У меня короткий запал». Я сразу же сказал себе: «Стефано, на аплодисменты можешь не рассчитывать». Давний сотрудник Хичкока, сценарист Чарльз Беннет («39 ступеней») определял это качество Хичкока как «изъян в характере». Беннет рассказал журналисту Пэту Макджиллигану в «Бэкстори»: «И это был очень скверный изъян в его характере, потому что, как я сказал, он совершенно неспособен к созданию сюжета или его развитию. У него бывают хорошие идеи, но он никого не ценит, кроме себя».

Во время работы над последними деталями заграничного показа фильма «На север через северо-запад» Хичкок послал

небольшую бригаду в город Феникс в штате Аризона для дополнительных съемок «атмосферы» и поиска фотографий. Стефано завершил сценарий через три недели и представил его 19 декабря 1959 года. Несмотря на претензии сценариста к роману, он насладился самым лучшим, что было у Блоха, – структурой, персонажами, атмосферой, тоном. Но Стефано удалось сделать диалоги более живыми, остроумными и с более глубокой характеристикой героев. Что бы Стефано ни думал о Хичкоке как о растратчике времени впустую, влияние режиссера в сценарии чувствуется очень сильно.

«Он просил меня изменить всего лишь одну сцену, или слово, – вспоминал Стефано о реакции Хичкока на сценарий. – Он считал, что сцена, в которой патрульный полицейский будит спящую в машине девушку, была недостаточно напряженной. У меня полицейский был красивым молодым парнем, который захотел предостеречь ее от поездки. Во время обсуждения проекта сценария эта сцена Хичкоку нравилась, но, прочитав готовую работу, он пожелал, чтобы полицейский имел более зловещий вид. Не понравилось ему и одно слово в первой сцене, когда героиня говорит Сэму, что больше они не увидятся, и он предлагает писать друг другу «страстные» письма. Хичкок сказал: «Мне не нравится слово «страстный». На что я его тут же спросил: «Считаете его неподходящим для этого героя?» «Нет, нет, – заявил он. – Мне просто не нравится слово». И тогда я сказал: «Если это ваш единственный аргумент, то я оставлю все как есть». Стефано оставил слово в тексте. Удивительно, но Хичкок больше не возражал.

Хотя сценарист воспринял реакцию Хичкока как удовлетворительную, во время съемок (или редактирования) режиссер менял или вовсе отказывался от многих попыток писателя бросить вызов цензуре и усилить сложность характеров и контекста, а также своеобразие диалогов. В начальной сцене свидания Сэма и героини (по сценарию Мэри) в отеле «Феникс» Стефано снижает пафос ситуации («что вы, она даже мухи не обидит»), прерывая их долгий поцелуй «жужжанием и близостью назойливой мухи» (от этой идеи отказались). Ограниченный, не вызывающий сочувствия Сэм вдруг становится красноречивым и произносит, что они с Мэри «обычные несчастные работяги», и далее говорит ей: «Знаешь, чего мне хочется? Чтобы было чистое, безоблачное небо… и самолет… и мы с тобой в нем… а где-то продается остров, где мы можем бегать без… босиком. И у нас есть деньги купить все, что я хочу». (Эти строки в фильм не вошли.)

В сценах в риелторской конторе, как написано у Стефано,

вульгарный нефтяник мистер Кассиди отпускает в адрес Мэри замечания откровенно сексуального характера. В фильме этого эпизода тоже нет. Как было написано в сцене, Кассиди пристает к Мэри, говоря ей: «Тебе необходим выходной в Лас-Вегасе». На что Мэри отвечает: «Я собираюсь провести выходной в постели». Нефтяник на это замечает: «Это получше Лас-Вегаса». Стефано также пытался сохранить напряжение в сценах бегства Мэри с краденными деньгами, придумав сцену, когда она останавливается на бензоколонке, чтобы заправиться, но быстро уезжает, услышав звонок телефон-автомата. Эта сцена тоже не вошла в фильм. Длиннее, чем в готовом фильме, была сцена, где ее задерживает дорожный патрульный (его лицо беспристрастно, хотя в сценарии не было написано, что на нем темные очки).

В описании тревожной поездки Мэри, которую Хичкок потом снял как сильно стилизованное погружение в преисподнюю, Стефано несколько раз описывает короткие кадры колес машины, мчащейся под проливным дождем. Вместо этого Хичкок снял ряд сцен с нарастающим напряжением, не меняя положения камеры, но лишь чередуя кадры, показывающие героиню и то, что она видит за стеклом автомобиля. Стефано сыграл с Норманом хорошую фаллическую шутку. В сцене, где Мэри в грозу приезжает в «отель миссис Бейтс», Стефано описывает зонтик Нормана как «бесформенный и бесполезно болтающийся у него сбоку». Далее старательная уборка в ванной после убийства сопровождается кадрами, как он шлангом смывает следы колес, ведущие к болоту. А после того как, под очень высоким углом, показан Норман, везущий в тележке мамины окровавленные туфли и юбку в котельную, Стефано предлагал безмолвный, долгий кадр дома Бейтса и его трубы, из которой поднимается зловещий столб дыма. Все это в окончательный вариант фильма не вошло. Но Хичкок также позволил вставить (а позднее снова вырезать) этот финальный образ в сценарии фильмов «Птицы», «Разорванный занавес» и, по крайней мере, в два никогда не реализованных проекта шестидесятых и семидесятых годов. Этот образ впервые появился еще в 1939 году в дополнениях Хичкока к сценарию фильма «Ребекка».

Режиссер также выбросил из сценария сложный визуальный каламбур при монтаже сцены, когда взятая напрокат машина детектива Арбогаста непрерывно ездит мимо мотеля Бейтса, во время опроса хозяев других мотелей. В сценарии, изобилующем упоминаниями о связи между едой и сексом, Хичкок вырезал строку, где Норман во время опроса говорит Арбогасту о Мэри: «Она была ужасно голодна». Утрачены были также такие эпизоды, когда Норман нежно ласкает и прячет чучело птички,

свалившейся с абажура во время его беседы с детективом; разговор в скобяной лавке между Сэмом и Лайлой на фоне ножей для резьбы по дереву; зловещая импровизация, которая случается, когда Сэм покидает Лайлу в магазине, отправляясь на поиски Арбогаста («с полки оборудования для ванной на пол падает форсунка от душа»); а также элегантное движение камеры, начинающееся со среднего плана Сэма и Лайлы, разговаривающих в номере мотеля, когда она скользит мимо них, переводится на цветочный узор обоев на стене и заканчивает движение ближним крупным планом глаза Нормана, подсматривающего за ними в отверстие в стене. Последний кадр был «эхом» более раннего, такого же вуайеристического момента, когда Норман наблюдает, как Мэри раздевается.

В сценарии Стефано постарался как-то оживить образы Сэма и Лайлы, которых Хичкок называл просто «фигурами». Если Джеймс Кавана пытался разыграть банальный роман между ними, то Стефано более осторожно старался сосредоточиться на медленном исчезновении первоначально прохладных отношений между Сэмом и Лайлой, когда они ищут пропавшую девушку. Поджидая возвращения Арбогаста из мотеля, Лайла и Сэм воркуют: «Всякий раз, когда я размышляю о тревожной кнопке, твоя спина выпрямляется и появляется этот взгляд, говорящий: «Бог следит за всеми», и… мне становится лучше». Сэм: «Мне всегда хорошо, когда хорошо тебе». Перед тем, как Сэм уходит, чтобы допросить Бейтса в мотеле, он советует Лайле, желающей пойти с ним, остаться и прислушаться к своей тревожной кнопке».

В дальнейшей сцене, когда пара едет к мотелю, чтобы расследовать исчезновение Арбогаста, Сэм бормочет: «Интересно, увидим ли мы когда-нибудь Мэри живой». Вспоминая, как ее сестра пожертвовала своей карьерой ради нее, Лайла говорит: «Некоторые люди так сильно хотят страдать ради тебя, что они мучаются еще больше, если ты не даешь им это сделать». Сэм произносит: «Я не позволил бы, чтобы она наклеивала почтовые марки». Это ссылка на один из странно ядовитых моментов в начальной сцене в мотеле. В сцене заключения, когда психиатр объясняет заболевание Нормана, Лайла «начинает тихо плакать по Мэри, Арбогасту, по всем убитым на земле людям».

Хичкок все это удалил. Он был убежден, что зрители вытерпят Сэма и Лайлу, только если те поддержат атмосферу таинственности. Стефано сожалел о потере сентиментальности, но Хичкок явно предпочитал более разрушительную сторону сценария. В этом плане Стефано был лучше. Сценарий был отснят с явным изощренным издевательством над американскими «священными коровами» – девственностью, чистотой,

приватностью, мужественностью, сексом, материнской любовью, браком, доверием к лекарствам, священностью семьи… и ванной. Стефано рассказывал: «Я сказал Хичу, что хотел бы, чтобы Мэрион [Мэри] оторвала кусок бумаги и смыла его в унитаз, и чтобы этот водоворот воды был виден. Это можно сделать? Никогда раньше на экране не появлялся унитаз, и, тем более, никогда не показывалось, как он смывается. Хич уверил меня, что собирается воевать с ними за это. Я подумал, что если бы можно было лишить зрителей душевного равновесия, показывая им смывающийся унитаз (мы все морально страдаем, в большей или меньшей степени, при туалетных процедурах), то они будут настолько шокированы еще до сцены убийства, что оно возведется для них в абсолютную степень. Я подумал [о зрителях]. «Вот здесь вы начинаете узнавать, каково оно, человечество. Мы собираемся начать с показа вам унитаза, и от этого станет еще хуже». Мы полезли во фрейдизм, и Хичкок копал в этом направлении, поэтому я был уверен, что унитаз на экране появится обязательно».

Несмотря на удовольствие, с которым они с Хичкоком нацелились на американские табу, Стефано отрицает заявления критиков и биографов Хичкока, что «Психо» знаменует появление у режиссера мрачного взгляда на мир. Он говорил: «Хичкок не думал, что мы делали что-то, что отличалось от его последней картины, или будет отличаться от его следующего фильма. Казалось, он не считал, что это исходило от «нового Хичкока». Что бы ни говорили о состоянии ума Альфреда, не думаю, что, работая над фильмом, он сознательно или неосознанно отображал свою особую внутреннюю мрачность. Просто у него был сценарий, по которому он снимал фильм».

Хичкок ускорял ход производства фильма, в то время как Стефано шлифовал сценарий, согласно требованиям режиссера. Писатель слегка доработал второй вариант сценария, датированный 2 ноября 1959 года. Дальнейшие умеренные изменения и доработки были внесены 10 ноября, 13 ноября и 1 декабря. Вслед за этим Стефано и Хичкок провели день дома у режиссера, чтобы составить план съемок. Для Хичкока этот этап работы над фильмом всегда был одним из самых успешных. «Мои фильмы создаются на бумаге», – часто говорил он прессе. Стефано детализировал процесс, в котором Хичкок из слов создавал образы. «О моих сценах у начальника риэлторской конторы он иногда говорил: «А что, если здесь мы дадим крупный план, ну, скажем, сумочки?». В сцене в ду́ше мы решили совсем не показывать нож, пронзающий плоть. Я говорил ему, что есть предел, за которым мы просто потеряем зрителя, поскольку мы

любим Мэри, сочувствуем ей и знаем, что она собирается вернуть украденные деньги. Он сказал мне, что Сол Бэсс, придумывавший титры для других его фильмов, тоже хотел сделать раскадровку сцены в душе». В начале ноября с этим планом Хичкок уже послал первый вариант сценария Бэссу, изобретательному дизайнеру-графику, создавшему видеоряд для фильмов «Головокружение» и «На север через северо-запад», а также для других кинокартин.

Стефано вспоминал, как Хичкок загорелся идеей манипуляции звуком, чтобы усилить соучастие зрителя и сделать его вуайеристом вместе с Норманом Бейтсом. В сцене, когда Норман смотрит на Мэри через отверстие в стене, Стефано написал по указке Хичкока: «Звуки усиливаются, словно мы тоже припали ухом к стене». Стефано говорил, что режиссер тоже был открыт идеям относительно положения кинокамеры, но лишь когда эти идеи соответствовали его общему видению. Например, писатель предложил Хичкоку изменить угол съемки в сцене убийства Арбогаста. «Когда детектив входит в дом и поднимается по лестнице, я сказал: «Если вы начнете перемещать камеру вверх, только когда женщина появляется наверху лестницы, то у меня появится подозрение, почему ее не видно». Эта фраза – «у меня появится подозрение» – была моим козырем, чтобы заставить его что-то изменить. Я сказал ему: «Когда он начинает подниматься по лестнице, было бы здорово поднять камеру высоко вверх, как бы отдаляясь от того, что должно случиться. В любом случае, зритель знает, что произойдет с детективом, поэтому движение камеры вверх будет уже совершено, когда Мать выйдет из своей спальни». Хичкок начал убеждать меня, что это обойдется нам очень дорого и что придется построить наверху площадку. А на следующий день он заявил: «Оно того стоит». Несмотря на сильную экономию, он не мог допустить, чтобы из-за этого пострадал фильм».

Писатели – от Чарльза Беннета («39 ступеней», «Человек, который слишком много знал») до Реймонда Шандлера («Незнакомцы в поезде») и от Джона Майкла Хейса («Окно во двор», «Поймать вора») до Эрнста Лемана («На север через северо-запад», «Семейный заговор») – подтвердили, что работать с Хичкоком было легко. Стефано помнил только одну стычку с режиссером. «Он хотел кое-что сократить, – отмечал писатель. – Это была сцена, где Арбогаст подходит к мотелю и разговаривает с Норманом. Потом Бейтс уходит к дому, чтобы надеть мамино платье и убить детектива. Хичкок хотел, чтобы Норман просто вышел из двери [офиса мотеля], но я сказал: «Если мы не увидим, как он идет переодеваться, то у меня возникнут сомнения, когда мы направимся к дому». Хичкок недовольно произнес: «Это будет

один из эпизодов, который потом захочется вырезать». Я ответил ему: «Снимайте и не вырезайте». Я сказал, что фильм не будет таким, чтобы режиссер мог запросто игнорировать свою команду, как это было прежде».

За несколько часов Хичкок и Стефано совершенно переделали сценарий. Исключительно хичкоковским было требование сделать из сценария виртуальный детальный план для съемок. Каждая сцена составлялась с учетом кинокамеры, как бы служившей глазами зрителя. В третьем акте «Психо» Лайла Крейн (Вера Майлз) готова совершить то, на что надеются – или чего даже боятся – все зрители: в одиночку обыскать дом Бейтса. Стефано объяснял: «Он всегда думал о том, чтобы зрители разделяли точку зрения героя». Вот как это выглядело в сценарии:

Натура. Сцена позади мотеля – ближний план. День.
Стоя позади мотеля Лайла колеблется. Она присматривается.
Общий план – день
На фоне неба старый дом.
Ближний план
Лайла идет вперед.
Общий план
Камера наезжает на дом.
Ближний план
Лайла смотрит в сторону конторы Нормана. Она движется дальше.
Общий план
Дом приближается
Ближний план
Лайла смотрит вверх, разглядывая дом. Она осторожно движется вперед.
Субъективный кадр
Дом и крыльцо.
Ближний план
Лайла останавливается у дома и смотрит вверх. Она оглядывается назад. Она снова поворачивается к дому.
Субъективный кадр
Камера взбирается по ступеням крыльца.
Ближний план
Лайла протягивает руку.
Субъективный ближний план
Рука Лайлы толкает дверь, открывая ее. Мы видим прихожую. Лайла входит в дом мимо камеры.

Как только Хичкок и Стефано закончили раскадровку, все

было сделано – остались лишь сами съемки. «Во время обеда мы подняли бокалы шампанского за успех нашего проекта, – вспоминал Стефано. – Он выглядел очень печальным и сказал: «Картина закончена. А теперь надо пойти и записать ее на пленку». Несмотря на долгие обсуждения сценария и суету, Стефано выделял особенный момент, один из немногих, во время которого Хичкок ослаблял свою оборону. Но в другое время, после того как режиссер, по просьбе писателя, организовал приватный просмотр фильма «Головокружение», Стефано поверил, что ему наконец-то удалось разглядеть человека, скрывавшегося под маской. Стефано рассказывал: «Это был невероятно красивый фильм, которого еще никто не видел и никто еще не вымолвил о нем и пары добрых слов. Я сказал ему, что это его самая лучшая картина, от чего он чуть было не заплакал».

Закончив сценарий, практически готовый для киносъемок, Хичкок назначил производство в начале декабря.

Глава 6
Подготовка производства

Студия

Вооружившись сценарием, пригодным для съемок, с описанием движения кинокамеры, с присущей этому движению элегантной техникой, отточенной за десятки лет работы в кинематографе, Хичкок обратил свое внимание на подбор съемочной группы. Процесс запустил помощник режиссера Херберт Коулмэн перед своим отъездом предыдущим летом. Несмотря на то что студия «Парамаунт» согласилась заняться прокатом готового продукта Хичкока, начальство студии настояло на том, чтобы отказать Хичкоку в съемках «Психо» на их территории. Коулмэн подтвердил писателю Роберту Блоху, что поведение «Парамаунт» было проявлением их отношения к «Психо»: они полагали, что этот проект – с Хичкоком или без него – выглядит весьма сомнительным.

С другой стороны, «Юниверсал Интернэшнл», студия на севере Голливуда, которую «Эм-си-эй» недавно купила за 11 250 000 долларов, была просто счастлива заняться новым кинофильмом маститого режиссера. «Юниверсал» была совсем не похожа на шикарную студию «Парамаунт», гордившейся такими режиссерами, как Эрнст Любич, Эрих фон Штрогейм, Престон Стерджес, Билли Уайлдер и Сесил Б. Де Милль, или такими звездами, как Глория Суонсон, Рудольф Валентино, Марлен Дитрих, Мэй Уэст и Гарри Купер. Студия «Юниверсал», колыбель фильмов «Мул по имени Франсис» и «Мама и папа Кеттл», была студией рабочей закваски, построенная в 1914 году Карлом Леммле на земле бывшей Тейлор Ранч в северо-голливудском Ланкершим Тауншип. Леммле купил землю за 165 000 долларов и окрестил участок Юниверсал-Сити. Он брал с туристов 25 центов за созерцание съемок таких немых фильмов, как «Дамон и Пифий», и таких восходящих звезд, как Рудольф Валентино.

Глава «Юниверсал» Ирвинг Талберг, в двадцать один год ставший самым молодым голливудским «моголом», придал студии высокий класс, сняв фильм «Глупые жены» режиссера Эриха фон Штрогейма, и два великих немых фильма Лона Чейни «Горбун Нотр-Дама» (1923) и «Призрак оперы» (1925). Несмотря на такие редкие классические работы, как «Бот Шоу», или «Мой человек Готтфри» (оба в 1936), голливудские остряки окрестили студию «Юниверсал» «Домом ужасов», потому что за четыре года здесь были сняты удивительно доходные триллеры «Дракула» и «Франкенштейн» (оба в 1931 году), а также быстро набравшие популярность фильмы «Старый темный дом», «Мумия», «Убийство на улице Морг» (все в 1932 г.); «Человек-невидимка» (1933);

«Черная кошка» (1935) и «Оборотень» (оба в 1935 г.)

Чистое сопрано Дины Дурбин спасло «Юниверсал» от падения в сороковые годы. Тем не менее на студии было снято 350 картин в интервале между 1940 и 1945 годами. В памяти остались лишь такие фильмы, как «Дестри снова в седле» (1939), «Моя маленькая синичка» (1940), «Не давай молокососу передышки»[17] (1941), «Саботажник» Хичкока (1942), а также его фильм «Тень сомнения» (1943) и «Леди-призрак» Сьодмака (1944).

12 ноября 1946 года «Юниверсал» слилась с независимой «Интернэшнл Студиос». Надеясь изменить свой имидж в угоду меняющемуся рынку, новая студия буквально выметает на улицу отдел фильмов категории «В» и большинство его контрактных актеров. Несмотря на переход на цветное кино до 1952 года, когда контрольный пакет в «Юниверсал» заполучила «Декка Рекордс», масло на хлебе студии сохранялось только благодаря таким фильмам, как «Мама и папа Кеттл» и «Эббот и Костелло». Новое начальство студии Мильтон Рэкмил и Эдвард Мул знали, что хотела видеть публика, и с того момента началась эра доходного научно-фантастического кино («Это явилось из космоса», «Существо из черной лагуны», «Невероятный сжимающийся человек»), слезоточивых фильмов («Все, что позволяют небеса», «Имитация жизни», «Великолепное наваждение»), и сочных сексуальных комедий («Разговор подушек», «Этот мех норки»).

Однако между 1957 и 1958 годами, когда билет в кино стоил в среднем 50 центов, продажи упали на двенадцать процентов. Студии звукозаписи «Юниверсал» простаивали, и у них был долг в два миллиона. Начальство «Эм-си-эй», известное как «осьминог», опутавшее своими щупальцами все вокруг, захотело больше комфорта для своей телевизионной дочерней компании «Ревю продакшн». Они соблазнили Рэкмила предложением в 11,25 миллиона долларов, и он его принял. Студия, переименованная в «Юниверсал-Ревю», должна была завоевать уважение не чем иным, как зарабатыванием денег. Тем не менее «Ревю» хвасталась бунгало хичкоковского «Шэмли продакшн». Сегодня на месте, прежде занимаемом «Шэмли», красуется огромное здание банка. А в те дни Хичкок и его люди могли в окна любоваться кроликами, уточками и зелеными лужайками.

Сотрудники режиссера, Херберт Коулмэн и Пэгги Робертсон, составили бюджет «Психо», составивший 800 тысяч долларов, что приблизительно в три раза меньше, чем обошелся «Ревю» посредственный эпизод телешоу «Караван повозок». Учитывая тщательность, с какой Хичкок проработал сценарий, снять фильм за тридцать шесть дней казалось вполне реально. С каждым днем

приближался момент сотворения «Психо».

В октябре Американская ассоциация художественного кино предупредила «Шэмли», что независимый режиссер Сэм Фуллер («Происшествие на Саут-Стрит») в конце сентября зарегистрировал название «Психо» для оригинального сценария. Новость вызвала благородный, но недвусмысленный протест со стороны Хичкока и его людей. Ассоциация решила дело в пользу Хичкока, поскольку роман Блоха с таким же названием был опубликован предыдущей весной. Это затруднение по поводу названия грозило стать не единственным. После выхода «Психо» на экран Хичкок и «Парамаунт» подали жалобу в Американскую ассоциацию художественных фильмов в связи с недавней регистрацией названия «Шизо» не кем иным, как прежним боссом Хичкока, продюсером Дэвидом О. Селзником. Отзыв названия некогда могущественного продюсера таких фильмов, как «Унесенные ветром» и «Ребекка», отношения с которым у Хичкока стали весьма напряженными за время их девятилетнего сотрудничества, возможно, дал Хичкоку мрачное удовлетворение.

Техническая команда

В конце октября Хичкок был занят формулированием точных требований по производству «Психо» для начальства «Ревю». Винсент Ди должен был заниматься костюмами, Флоренс Ди назначалась стилистом по прическам, а Джек Баррон – стилистом по гриму. Каждый из них получал свою стандартную телевизионную зарплату; надо было послать чек в триста долларов из офиса Хичкока главе гримерного и парикмахерского отдела Ларри Герману, чтобы покрыть все его расходы по фильму. Неудивительно, что Хичкок продумал такие детали в своем офисе на «Парамаунт» в Голливуде, а не ходил через холмы в северо-голливудскую ставку «Юниверсал-Ревю».

Ради экономии бюджета Хичкок отказался от нескольких прелестных приемов в работе кинокамеры при детальной съемке, описанных в съемочном сценарии. Прежде всего, это был кадр с вертолетом, подобие которого режиссер вставил в кинофильм «Поймать вора» (1955). Следовательно, «Психо» должен был обойтись без кадра в стиле «абсурдной геометрии». Позже Хичкок использует его в фильме «Птицы» (1963) в надземном кадре в сцене автомобильной поездки героини, или в сцене, где герой преследует злую вдову в кладбищенском лабиринте в фильме «Семейный заговор» (1976). В картине «Психо» зрители должны были видеть два такси – одно с Лайлой Крейн, сестрой героини, в другом такси находится детектив Арбогаст. Обе машины мчатся по городу и встречаются у скобяной лавки, принадлежащей Сэму Лумису.

Хичкок также отказался от кадра, показывающего заштопанные носки Нормана Бейтса (!), стоящего на парадном крыльце мотеля. С того момента камера должна была проследить взгляд героя, когда он смотрит на машину Арбогаста, приближающуюся к мотелю. Камера должна была совершить полный круг в 360 градусов, показав реакцию Бейтса, когда машина остановилась у крыльца. Режиссер также изъял из сценария кадры, показывающие дом и окружение героини и ее сестры, а также серию кадров на бензоколонке, когда нервная Мэрион заправляет машину на пути к Сэму. Также исчезнут из сценария сцены в номере Лайлы в отеле Фейрвейла – где, по записям Хичкока, он планировал снимать в стиле, напоминающем отель, в котором Сэм и Мэрион наслаждались своей последней встречей. Несмотря на то, что тридцатидневная картина, как называл ее Хичкок, творилась на студии «Шэмли» в течение месяцев, Хичкок придерживался своих намерений жестче

прежнего. Хилтон Грин, продвинутый режиссером с должности второго помощника режиссера, кем он был на «Ревю продакшн», до своего первого помощника на телешоу, вспоминал: «Те из нас, кто был связан с ним по работе на телевидении, знали, что у него есть своя киносъемочная команда. Он никогда не любил новых людей. Пока он снимал фильм «На север через северо-запад» на «Эм-си-эй», меня тихонько пригласили и сказали: «Он собирается снять малобюджетный высококачественный фильм», и что мне предстоит быть ассистентом режиссера. Поскольку фильм «На север через северо-запад» был по тем временам довольно дорогим, он хотел доказать своему начальству, что способен создать качественный фильм, не затрачивая больших денег. Он вспомнил о своей телекоманде, потому что мы были привычны к съемкам в сжатые сроки».

В тот октябрь Хичкок уполномочил Хилтона Грина встретиться с небольшой съемочной группой под руководством второго режиссера Чарльза С. Голда. Их заданием было сделать серию детальных фотографий жителей Феникса, его улиц и общей атмосферы города. И, опять же, предельно точные требования Хичкока к этим фотографиям отвечали «малобюджетным» атрибутам проекта. Сюда должны были войти изображения «дешевых гостиничных фасадов, улиц с такси и пешеходами», «интерьер и внешний вид риелторской конторы, включая банк», «внешний вид маленького дома, где живут две секретарши, в том числе гараж на две машины и улица; спальня в том же доме». К остальным требованиям относились детали и обстановка дома местного шерифа.

По возвращении эта группа получила информацию по практике судебно-психиатрической экспертизы в Калифорнии. Они также искали возможное местоположение болота Бейтса, найдя его на острове Гризли Айленд в стороне от сороковой автострады, или вдоль двенадцатого шоссе возле военной авиабазы в Траверсе. Грин вспоминал: «Хичкок хотел знать все, вплоть до того, во что может быть одет продавец подержанных автомобилей в маленьком городке, когда к нему придет женщина купить машину. Мы сразу отправились туда и сфотографировали нескольких продавцов на фоне их магазина. Он хотел знать, как выглядели люди в Фениксе, штат Аризона, как они жили, что это были за люди. Он хотел знать точный маршрут, если бы женщина отправилась из Феникса в центральную Калифорнию. Мы проследили маршрут и сфотографировали каждый участок по этой дороге». В офисе Хичкока на стенах висели карты, на которых он булавками отмечал точный маршрут героини. С точностью отмечались расстояния между каждым пунктом от

Феникса до Калифорнии, через Блит, Индио, Сен-Бернандино, Палмдейл, Ланкастер и Реддинг. Хичкок также получил от отдела расследований студии информацию о том, «может ли психически больной находиться в тюрьме до проведения психиатрической экспертизы».

После возвращения Грина и Голда Хичкок усадил Грина в том же офисе на «Парамаунт», где располагался не участвовавший в проекте продюсер Херберт Коулмэн, занимавший этот офис со времени съемок фильма «Окно во двор». Символическое значение этого жеста было очевидно: Грин для «Психо» был так важен Хичкоку, как был важен Коулмэн для предыдущих фильмов. Детали подготовки производства и интенсивность, с которой Хичкок взялся за работу, свидетельствуют о степени важности проекта, ставшего для Хичкока своеобразным вызовом. Хилтон Грин вспоминал: «Он всегда искал что-то новое. Одним и наиболее интересных для него моментов было то – и он не переставал говорить об этом, – что героиня его ведущей актрисы погибает в первые двадцать минут фильма. «Это их действительно зацепит», – говорил он». Ему нравилось заводить зрителей таким способом.

«Другой его любимой идеей, о которой он тоже постоянно говорил, было философское убеждение, что в глубине души зрителю нравится, когда его пугают. Так что ему была по душе идея этого фильма, и он предвидел огромные возможности некоторых сцен – к примеру, убийства на лестнице и раскрытия тайны Матери. Вероятно, он отлично знал движение и технические аспекты кинокамеры, а, возможно, даже лучше, чем любой кинооператор. Он начал подготовку… этих кадров, поскольку они могли оказаться очень трудными, особенно потому, что в те дни у него не было такого оборудования, какое мы имеем теперь».

Работая над другими ключевыми сценами, Хичкок вел поиск за пределами «семьи» «Шэмли». В конце ноября он попросил композитора Бернарда Херрманна, своего *alter ego* со времен создания фильма «Человек, который слишком много знал» (1956), написать музыку для фильма. Блистательный, вздорный Херрманн, создавший превосходную музыку для фильма «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса и для других режиссеров, для фильмов «Дьявол и Дэниэл Уэбстер», «Призрак и мисс Мюр», был гордостью Хичкока. Актер и продюсер Джон Хаусмен, тесно работавший с Уэллсом и Херрманном на съемках фильма «Гражданин Кейн», вспоминал: «У Бенни имелась масса тем, которые он доставал, словно фокусник из шляпы. Но это не значит, что он не сочинял оригинальной музыки для кино.

Просто требования режиссеров, в основном, были достаточно схожи. И одну из своих любимых тем Бенни называл «замороженная музыка» – зловещая, пронизывающая тема для странных эпизодов таких кинофильмов, как «День, когда остановилась Земля».

Хичкок понимал пристрастия Херрманна, но для своего «Психо» он хотел что-то иное. В свою очередь, композитор игнорировал предложение режиссера по поводу средней зарплаты, заставив того немного поволноваться. Наконец Хичкок телеграфировал композитору: «После моего звонка ждал от вас известий весь день в четверг. Несмотря ни на что, согласен на ваши условия в 17 500 долларов. Мы готовы начать, и надеемся отснять фильм к середине января, или около того, и картина должна быть полностью готова не позднее 22 февраля. Безмятежно ваш, Хич».

Подготовительная работа еще одного сотрудника не из «Шэмли», художника-оформителя Сола Бэсса, послужила отличным подспорьем труду помощника режиссера Грина, да и не только его. В свои тридцать девять Бэсс уже заявил о себе, создав смелую серию титров для фильмов «Кармен Джоунс», «Человек с золотой рукой» и «Семь лет желания». «Лучшее, что есть в фильме, – это оформление Бэсса», – такое высказывание критиков стало клише. Превосходные титры для хичкоковских фильмов «Головокружение» и «На север через северо-запад», казалось, демонстрировали вихрь необычных переживаний. 10 ноября 1959 года Хичкок отослал Бэссу первые двадцать страниц сценария Стефано. 29 числа того же месяца Бэсс получил страницы с 70-й по 79-ю. Как вспоминал Хилтон Грин: «[Бэсс] сделал полную раскадровку для Хича». Но, судя по внутренним записям студии «Шэмли», можно предположить, что приглашение этого художника вызвало у кого-то некоторое раздражение. Ранее Херберт Коулмэн, а с ним и несколько помощников Хичкока, советовал своему начальнику предложить Бэссу менее солидное жалованье в 10 000 долларов (плюс три 16-миллиметровые копии его главных титров) за непрерывный период в пятнадцать недель работы в качестве «консультанта-иллюстратора». Согласно короткой записке, Хичкок наложил на это предложение свое «вето».

Бэсс вспоминал: «Хичкока обычно воспринимали как человека непроницаемого. У него был пытливый, расчетливый взгляд на вещи. Но у нас с ним сложились чрезвычайно теплые отношения. Конечно, он был важным «патроном», я же – окрыленным, заинтересованным талантливым студентом. В работе над фильмом «Психо» он ожидал от меня гораздо

большего. Он хотел, чтобы я сделал титры. Конечно, в дополнение к этому он хотел, чтобы я сделал «что-то» со сценой в душе, убийством Арбогаста, обнаружением забальзамированного тела Матери, а также с «домом привидений». Он определил эти ключевые элементы как нечто, требующее особого внимания». После серии встреч с Хичкоком Бэсс начал делать наброски концептуальных рисунков в своем голливудском офисе.

Одновременно Хичкок снова проштудировал реестр своей студии «Шэмли», выбрав в качестве редактора Джорджа Томазини («Поймать вора», «Не тот человек»), вместо его телемонтажеров Эдварда В. Уильямса и Ричарда Г. Врея. «Хич нанял Джорджа по двум причинам, – вспоминал коллега редактора: – За его общий опыт монтажера и за эпизод в ду́ше. Он знал, что это будет его сторонник». 16 ноября Хичкок нанял Томазини на ставку 425 долларов в неделю.

Кастинг

Режиссер часто ворчал: «Как только нанимаешь звезду, приходится сильно поступаться своими первоначальными планами». Снимая фильм «Психо», Хичкок решил, что звездами будут он и сюжет фильма. Сценарист Джозеф Стефано вспоминал о режиссере, который наделал столько шума в прессе, называя актеров «испорченными детьми» или «скотом». Даже двое из его «высокопоставленных особ» не избежали насмешек. Приватно Хичкок говорил об Ингрид Бергман, этой блистательной героине фильмов «Зачарованные», «Дурная слава» и «Под знаком Козерога», как о «такой красивой и такой глупой». После того как Джеймс Стюарт подарил Хичкоку четыре из своих самых лучших ролей, режиссер вознаградил звезду фильмов «Окно во двор» и «Человек, который слишком много знал» тем, что не дал ему ведущую роль в фильме «На север через северо-запад», обвинив актера в том, что тот «выглядел слишком старым» и более не мог гарантировать финансовый успех такого же уровня, как его роль в фильме «Головокружение».

Стефано заметил: «Было так, будто он действительно жил в ином мире. В общем, мы были кинематографистами, а они – «остальными». Выглядело так, будто он хозяин одного из великих английских замков, и теперь ему пришлось разрешить свободный доступ туристов в этот дом». Первый актер, которого Хичкок пригласил сниматься в «Психо», подписал контракт, не прочитав сценария. В сценарии Джозефа Стефано Норман Бейтс описан как мужчина в возрасте чуть меньше тридцати лет, худощавый и высокий, с тихим голосом и неуверенный в себе… с какими-то трогательными манерами». Тогда двадцатисемилетний Энтони Перкинс дебютировал в фильме «Актриса» (1953)[18] режиссера Джорджа Кьюкора. Играл ли Перкинс квакера времен гражданской войны в фильме «Дружеские уговоры» (1956) режиссера Уильяма Уайлера, или – менее убедительно – звезду бейсбола Джимми Пирсалла, страдающего депрессией, в фильме «Страх вырывается наружу» (1957), его неискушенная ранимость превратила Перкинса в вечно юного «мечтателя с мозгами». Популярность Перкинса даже превратила безвкусное «Лунное купание» в высокоскоростной хит.

К радости Хичкока, по условиям старого контракта Перкинс задолжал студии «Парамаунт» один фильм, поэтому его можно было нанять всего за 40 000 долларов. По контракту поющий Кэри Грант за главную роль в фильме «На север через северо-запад» обошелся студии в 450 000 долларов, плюс десять

процентов от общей прибыли более чем в восемь миллионов долларов. Готовность мальчика с обложки популярного журнала конца пятидесятых сыграть трансвестита, даже под руководством Хичкока, была достойна восхищения. Те времена были консервативными, и, возможно, немногие актеры пошли бы на такой риск. Лишь немногие «сгодились» бы на эту роль. (Как возможную альтернативу, можно было бы рассматривать только Дина Стоквела.) Пол Джасмин, близкий друг Перкинса и в настоящее время действующий актер, вспоминал: «Хотя Тони был мне другом, то, что он делал, было полной тайной, ну очень большим секретом. Тони думал, что он на пути к серьезному продвижению в карьере. И он был прав».

Тем не менее даже нестандартный Перкинс, которого подростки-фанаты немедленно разорвали бы на сувениры, если бы он осмелился вылезти при них из своего нежно-голубого «тандерберда», – даже у него были опасения. Перкинс говорил: «Вопрос в том, было ли разумно вот так врываться в шестидесятые годы; возможно, гораздо менее разумно, чем в восьмидесятые, когда мне казалось, что люди готовы ко всему. Для примера посмотрите на Ванессу Рэдгрейв в фильме «Вторая подача»[19]. Перкинс делился своими проблемами только с режиссером. Актер вспоминал: «[Хичкок] согласился, что это была азартная игра. Он не представлял себе реального возможного успеха картины, но предложил мне попробовать в любом случае».

На роль блондинки Мэри Крейн Хичкок готов был пригласить самую знаменитую звезду, и все для того, чтобы достичь максимально шокирующего эффекта от ее «убийства» на киноэкране. В сценарии Стефано героиня описана так: «Ее лицо… выдает определенное внутреннее напряжение, тревожный конфликт. Она… привлекательная девушка, устремленная к краю бездны». Во время обсуждения актерского состава в офисе Хичкока часто звучало имя Евы Мари Сейнт. Режиссеру очень нравилась эта красивая профессиональная ведущая актриса в фильме «На север через северо-запад». Но, возможно, потому что Хичкок с таким трудом из тусклой актрисы в фильме «На гребне волны» создал блестящий экранный образ Сейнт, он не мог допустить, чтобы она сдала свои позиции. По приказу студии Хичкок и его команда рассмотрели кандидатуры всех киноблондинок того времени, включая Пайпер Лори, Марту Хайер, Хоуп Лэнг и здравомыслящую Ширли Джонс, сыгравшую в фильмах «Оклахома» (1955) и «Карусель» (1956), которая вскоре эффектно развернется на 180 градусов и сыграет проститутку в фильме «Элмер Гантри» (1960). Были даже разговоры, хотя и

недолгие, о Лане Тернер со студии «Эм-си-эй», снова становившейся популярной благодаря успеху мыльной оперы «Имитация жизни» (1959) режиссера Дугласа Серка, снимавшего для «Юниверсал Интернэшнл».

Хичкок удивил некоторых голливудских наблюдателей, когда подписал контракт на роль Мэри Крейн с самоуверенной, но надежной Джанет Ли, еще одной актрисой из «Эм-си-эй». За эту роль она должна была получить двадцать пять тысяч долларов. Несмотря на все усилия, сделанные под руководством Эриха фон Штрогейма, Фреда Зиннемана и Орсона Уэллса, Ли должна была играть в таких костюмированных картинах, как «Принц Валиант» (1954), или в таких легких комедиях, как «Идеальный отпуск» (1958). И все же она была любимицей глянцевых журналов, членом команды «Кровь с молоком», куда входили Дебби Рейнольдс, Дорис Дэй, Джан Элисон, которые были полной противоположностью знойным сердцеедкам Элизабет Тейлор и Мэрилин Монро. Романтическое замужество с секс-символом пятидесятых годов Тони Кертисом (Yondah lies the castlle of my foddah)[20] утвердило ее в статусе голливудской королевы. Так же, как Джанет Ли, Кертис тоже был клиентом «Эм-си-эй» и актером-контрактником «Юниверсал Интернэшнл», вынужденным сняться в таком фильме, как «Канзасские рейдеры» (1950) и «Сын Али-Бабы» (1952) перед тем как показать, что он был не только «торс» и «пыль в глаза». Ирония Голливуда: именно в то время, когда Джанет Ли будет играть с Энтони Перкинсом в роли трансвестита у Хичкока, Тони Кертис будет стирать помаду с губ и тушь с ресниц, а также снимать с себя женское белье в фильме «В джазе только девушки» (1959).

Джанет Ли вспоминала о том, как началось ее сотрудничество с Хичкоком: «Он прислал мне роман, и в прилагавшейся к нему записке указал, что Мэри была не такая живая, как ему хотелось бы видеть ее в фильме. Я была заинтригована. Я подумала, что она должна оставаться такой не только в романе Роберта Блоха, но и в фильме – так, что если увидеть ее в начале картины, то больше никого знать бы не хотелось… кроме Нормана, конечно. Ради шокирующего эффекта ему нужна была актриса с именем. Но он также хотел, чтобы это был кто-то, кто выглядел бы так, словно приехал из Феникса. Хочу сказать, что Лана Тернер вряд ли смогла бы смотреться как жительница тех мест. В облике героини ему нужна была решимость и одновременно незащищенность провинциалки. Фактически, мистеру Хичкоку и не надо было что-то присылать. Было бы достаточно лишь возможности работать с ним. Как это принято в английском театре и кино, я всегда верила, что

неважно, насколько велика роль; главное, как ты ее сыграешь. Видя, как Рольф Ричардсон играет маленькую роль, я думала: если он может, то и я смогу».

Заключив контракт с Ли, Хичкок сразу определил для нее основные правила, которые так возмущали некоторых актеров. Ли вспоминала: «Его камера была безупречна. Каждое движение было спланировано еще до того, как исполнитель беседовал с режиссером. Он говорил: «Вот вам кусок вашего пирога. Если вы дадите своей Мэри что-то помимо того, что хочу я, – прекрасно. Можете делать с ней все, что угодно, и я не буду вмешиваться, если это не выходит за рамки моих представлений о ней». Тщательно продумано было все: гардероб, чемодан, то, что я положу в этот чемодан, покидая работу. Он показал мне макеты мизансцен, особенно отеля в начале фильма, и сказал, как именно кинокамера войдет в окно и как она будет следить за героями, – и все это ради лаконичных эффектов».

Хичкока покорила та мудрость, с которой актриса следовала его хореографически продуманным жестам и движениям в объективе камеры. Ли говорила: «Хичкок сказал мне, что в его фильмах было так мало правки потому, что он все знал наизусть. Если он не успевал начать делать картины так, как хотел, кто-то другой правил их по-своему, потому что он давал им слишком много свободы. Поэтому он научился заранее все планировать с чрезвычайной точностью, чтобы не дать никому лишнего материала, потому что это либо работало, либо нет. И если работало, то он не хотел, чтобы кто-то все испортил».

Вопреки своей репутации как режиссера, которому удобнее обсуждать глубокий фокус, а не глубокую мотивацию, Хичкок не ленился обсуждать с Джанет Ли внутренние мотивы Мэри Крейн. Ли говорила: «Она была невзрачным, простым, напуганным человеком, стареющей девушкой, боящейся, что Сэм ее бросит, и вечно нуждающейся в деньгах. По сути, она была доброй, честной женщиной, не воровкой. Поэтому ее сиюминутное, не свойственное ее натуре решение совершить кражу раскрывало в ней страсть и невероятное отчаяние. Она была простым, обыкновенным человеком, с которым случилось что-то необычное. Больше всего мы оба хотели показать это глубокое чувство безысходности. Он сказал мне: «Я вмешаюсь только тогда, когда вы не сможете дойти туда, где вы мне нужны, или если зайдете слишком далеко». Но в плане подхода к образу Мэри противоречий не было».

Однако для фильма «Психо» требовалась еще одна блондинка, и здесь возник конфликт. Для воплощения роли Лайлы Крейн, пытающейся разгадать тайну исчезнувшей старшей

сестры, Хичкок искал надежную, финансово доступную актрису. Согласно описанию героини в сценарии Стефано, Лайла была «привлекательной девушкой с достаточно нарочитой манерой поведения». Актриса Кэролайн Кирни, «тип Дорис Дэй», привлекла внимание режиссера в роли Уэнди Крейн в телешоу «Театр 90», в драме Артура Хейли («Аэропорт») под названием «Дневник медсестры», а также в фильме ужасов студии «Юниверсал» под названием «То, что не может умереть». Но вместо начинающей Кирни Хичкок взял двадцатидевятилетнюю Веру Майлз из Оклахомы. Пятью годами ранее Майлз точно так же заинтриговала режиссера, когда он заметил ее в эпизоде телешоу «Медик».

В сентябре 1955 года Вера Майлз отважно противостояла Джоан Кроуфорд в фильме «Осенние листья». Хичкок убедил продюсеров отпустить актрису на четыре дня, чтобы он мог снять ее в «Мести», во втором эпизоде, который он делал для телешоу «Альфред Хичкок представляет». Во время съемок холодная красота, ум и грация Майлз произвели на Хичкока такое впечатление, что он заменил «Срыв» – эпизод, первоначально запланированный для открытия ежегодного теледебюта – на «Месть». Второго января 1956 года Вера Майлз официально заключила пятилетний контракт с Альфредом Хичкоком, чтобы ежегодно играть главные роли в трех картинах.

В интервью для журнала «Лук» Хичкок, обычно более осторожный, говорил: «Работая с Верой, я чувствовал то же, что в работе с Грейс. У нее есть стиль и ум, и у нее есть способность к сдержанности». Убежденный, что в Майлз он нашел еще одну ледяную блондинку в стиле Грейс Келли, Хичкок приказал дизайнеру по костюмам Эдит Хэд, а также гримерам и парикмахерам «Парамаунт» сделать ей дорогую прическу и макияж, в соответствии с его особыми пожеланиями. Хичкок ворчливо жаловался Эдит Хэд, что Майлз была переполнена цветом. Поэтому он приказал, чтобы отныне его протеже была одета исключительно в черное, белое или серое. Изучая фотопортфолио Майлз, Хичкок заявил рекламному отделу «Парамаунт», что он накладывает мораторий на все «белозубые» изображения актрисы. Хичкок и его сотрудники настойчиво консультировали Веру Майлз по каждому моменту ее публичных и частных выступлений, начиная с компаний, продукцию которых она рекламировала, – например, «Люкс соуп», с которой у нее были очень добрые отношения. Дизайнер по костюмам Рита Риггс вспоминала: «Знания, которые давали мистер Хичкок и мисс Хэд в области создания публичного имиджа, рекламы и презентации нового образа актера, несравнимы ни с чем в мире». Вера была

девушкой красивой, но слишком умной для актрисы и слишком независимой, чтобы стать чьей-то игрушкой.

К удивлению многих, отношения отважной Майлз и ее требовательного «Свенгали»[21] испортились во время съемок фильма «Не тот человек», который снимался в Нью-Йорке и вышел на экран в 1956 году. Майлз посчитала, что внимание Хичкока к ней обременительно и чрезмерно. Режиссер засыпал ее цветами, телеграммами и требованиями личных бесед. Майлз попала в положение, когда ей постоянно приходилось выражать свою благодарность. «Дорогой Хич, – начиналась обычно записка от Майлз, запаздывавшая месяца на три, – вдруг вспомнила, что не поблагодарила вас за прекрасные цветы, которые вы мне прислали, когда я начала сниматься в фильме «Бо Джеймс», а также на мой день рождения. Я бесконечно благодарна вам за вашу заботу и доброе отношение. Искренне, Вера».

Дело ухудшилось необратимо, когда Майлз вышла замуж за нового кинотарзана Гордона Скотта во время съемок фильма «Не тот человек». Однако Майлз сыграла роль жены Генри Фонды в умеренном, документально подобном черно-белом триллере, что побудило режиссера снять «Головокружение» как фильм, в котором она должна была явиться новым воплощением хичкоковской блондинки.

К тому времени, когда сценарий был готов и Джеймс Стюарт подписал контракт, чтобы играть в фильме вместе с Майлз, актриса привела Хичкока в негодование, объявив о своей беременности… в третий раз. «Он был вне себя от ярости, – вспоминала Майлз. – Он сказал: «Неужели вы не знаете, что иметь больше двух детей – дурной тон?». Режиссер мгновенно охладел к Майлз. Создавая звезду, он был щедр на время, деньги и, что ценнее всего, на эмоции. Знакомые Хичкока говорили, что он не сомневался в том, что Майлз должна быть ему благодарна и послушна. Приватно он возмущался, словно отвергнутый поклонник. Майлз вспоминала: «Многие годы героини в его фильмах были одного типа – Ингрид Бергман, Грейс Келли и так далее. До них была Мадлен Кэрролл. Я не их типа, и никогда не была. Я пыталась ему угодить, но не смогла. Все они сексуальные женщины, но у меня совершенно иной подход». Майлз философски приняла утрату возможности прославиться в фильме «Головокружение». Она призналась: «Хичкок получил свой фильм, а я – сына»[22].

В течение трех лет после этого Майлз работала у превосходного режиссера Джона Форда, снимаясь в фильме «Разведчики», а также в не очень значительных картинах менее известных режиссеров. Во время затруднений при съемках

фильма «Головокружение» в ноябре 1957 года шел обмен короткими письмами между Майлз и ее агентом, разъезжавшим туда и обратно и договаривавшимся с офисом Хичкока по поводу возможности рассматривать деньги, уже полученные в связи с этим фильмом, как дальнейшую плату, в соответствии с ее согласием. Однако к 22 сентября 1959 года, когда контракт с Майлз был еще в силе, Хичкок взял ее на роль в фильме «Психо». В связи с этим тон телеграмм агента Майлз приобрел более примирительный оттенок: «Будьте уверены в моем стремлении к сотрудничеству и готовности принять ваше предложение». Для потенциальной богини предложение такой тусклой, непродуманной роли следует рассматривать как заслуженное наказание. Дело осложнилось еще тем, что Майлз только что побрила голову наголо для роли в фильме «Пять фирменных женщин», где она играла югославскую девушку, наказанную за сотрудничество с нацистами. За фильм «Психо» Хичкок выплатил несостоявшейся претендентке на престол звезды вознаграждение в сумме 1750 долларов в неделю, также ей выдали сомнительный парик и одежду. «Вера была хорошенькой, неглупой женщиной, – говорил гример Джек Баррон, отлично помнивший несколько стычек между ведущей актрисой и режиссером. – Она делала все так, как считала нужным, и никого не боялась. Даже его».

На роль Сэма Лумиса, описанного как «симпатичный, чувственный мужчина с теплым, ироничным взглядом и интригующей улыбкой», студия «Юниверсал» выбрала актера-контрактника Джона Гэвина, модель и стриптизера образца Рока Хадсона. Хичкок знал, что роль слишком маленькая, чтобы привлечь большого актера, но продолжал дергать студийное начальство, пока он сам, Пэгги Робертсон, а иногда и сценарист Стефано просматривали фильмы в поисках других кандидатов, среди которых были: Стюарт Уитман, Клиф Робертсон, Том Брайтон, Лесли Брайан Киф, Том Лофлин, Джек Лорд, Род Тейлор (он сыграет главную роль в фильме «Птицы») и Роберт Лоджа (сыгравший Сэма в фильме «Психо-2» в 1983 году). И снова бюджетные ограничения – и доступность – заставили Хича выбрать Гэвина, а не суперкандидата Стюарта Уитмана. Клиента «Эм-си-эй» можно было «одолжить» у «Юниверсал Интернэшнл» на шесть недель за 30 000 долларов. «Полагаю, с ним все будет в порядке», – пожав плечами, сказал Хичкок, оценив драматический талант Гэвина, представленный в слезоточивом фильме Росса Хантера. К 18 ноября были подписаны контракты по всем четырем основным ролям. Несколько сослуживцев Хичкока вспоминали, как забавлялся режиссер по поводу самого высокого актерского гонорара в 40 000 долларов. Именно такую сумму героиня Мэри

Крейн украла у своего начальника.

Хичкок пощекотал нервы прессы, объявив, что Юдифь Андерсон и Хелен Хейс были кандидатами на роль Матери. Это спровоцировало поток писем и телеграмм от возрастных актрис и их агентов, мечтающих сыграть эту роль. «Будем ли мы вместе в этот раз?» – телеграфировала актриса Норма Варден, незабываемая по фильму «Незнакомцы в поезде», где она исполняла роль ветреной вашингтонской вдовы, чуть было не задушенной маниакальным Бруно Энтони. В ответ Хичкок телеграфировал с некоторой издевкой: «Боюсь, что нет. Какое сожаление!».

Фактически Хичкоку были нужны незначительные, безликие исполнители, чтобы отображать различные состояния Матери. Марго Эппер, двадцатичетырехлетняя каскадерша, снималась в эпизоде, где Мать крадется к занавеске в душе с занесенным над головой ножом. Энн Доре появляется в кадрах, где убийца вступает в физический контакт с жертвой. Для кадров с высоты, где, выйдя из спальни, Мать нападает на детектива Арбогаста или когда Норман тащит его тело вниз по лестнице, Хичкок нанял невысокую Мици Кестнер, каскадершу и дублершу, появлявшуюся в фильме «Волшебник страны Оз» в числе Манчкинов, или Жевунов. Пол Джасмин, который теперь художник и фотограф в мире моды, чьи работы покупали такие звезды, как Барбра Стрейзанд и Роберт Стак, предоставил Матери голос за кадром; то же самое делала и Вирджиния Грэгг. Как отмечал Энтони Перкинс, «каждый оставил свою зарубку. Он [Джасмин] нарисовал целую линию. У Вирджинии их, конечно, много. Думаю, что другая актриса тоже оставила парочку отметин». Заслуженная актриса, лауреат премии «Эмми» Жанетт Нолан стала третьим голосом Матери.

По дополнительному составу Хичкок принял два предложения Стефано. Первым он рекомендовал театрального и телеактера Мартина Болсама на роль детектива Арбогаста, описанного в сценарии, как человека с «особенно неприятной улыбкой». Стефано также рекомендовал Саймона Оукланда, еще одного театрального и телеактера на роль доктора Ричмана, болтливого психиатра, который, зациклившись на Фрейде, рассказывает о психических отклонениях сестре Мэри Лайле, любовнику Мэри Сэму и всем зрителям.

У Хичкока снялась его дочь Патриция («Страх сцены» (1950), «Незнакомцы в поезде» (1951)) в маленькой роли Кэролайн, живой язвительной сослуживицы в риелторской конторе, – немилосердно охарактеризованной в сценарии как «перезрелый подросток». Узнав, что его дочь собирается стать

профессиональной актрисой, Хичкок посоветовал ей: «Если ты хочешь в актрисы, то постарайся стать умной актрисой». Обучаясь в Королевской академии драматического искусства, Патриция снялась у Хичкока в маленькой роли в фильме «Страх сцены». Хичкок объяснил это так: «Хочу посмотреть, научилась ли она чему-то и стоило ли это потраченных денег». Заключив контракт с дочерью на роль в фильме «Психо», Хичкок слегка подразнил прессу: «Спустя десять лет я подумал, что настало время дать ей работу». Но в вопросе о зарплате режиссера вряд ли можно было осудить в семейственности: мисс Хичкок получала 500 долларов в день с двухдневной гарантией.

На роли второго плана Хичкок нанял надежных актеров. Роль развратного нефтяника Кассиди досталась Фрэнку Альбертсону (хотя режиссер хотел взять Алана Рида). Джон Макинтайр и Лерен Таттл (они получили, в целом, 1250 долларов) сыграли, соответственно, деревенского шерифа и его жену. Морт Миллс исполнил роль зловещего дорожного патрульного, а человека, который приносит «Норме Бейтс» одеяла в камеру заключения, изобразил телезвезда Тэд Найт (которому платили 150 долларов в день), и это было одно из первых его появлений на киноэкране.

Подобрав актерский состав, Хичкок был почти готов приступить к съемкам.

Кинодизайн

Хичкок верил, что для создания настроения в картине чрезвычайно важны тщательная художественная режиссура и декорации. Когда изначально выбранные художники Роберт Бойл («На север через северо-запад») и Генри Бамстед («Человек, который слишком много знал») по своим причинам не смогли принять предложение режиссера и Бойл рекомендовал Джозефа Херли, глубокоуважаемого, представительного кинохудожника, Хичкок обратил внимание на то, что у него не было опыта работы в художественном кино. «Без вредных привычек, чтобы его переучивать», – говорил Хичкок своим коллегам. Режиссер нанял Херли 30 ноября, менее чем за месяц до запланированного начала основных съемок. Добрые отношения между Хичкоком и Херли наладились сразу. Поначалу художник, не уверенный в своем первом кинопроекте, неприятно удивил экономного Хичкока, попросив себе в подмогу своего коллегу Роберта Клэтворти («Печать зла»). Но когда режиссер узнал, что «Психо» будет пользоваться услугами двух талантливых художников почти за полцены Бойла или Бамстеда, он сразу согласился. «Мы с Джо пошли домой к Хичкоку в Бель-Эйр, чтобы обсудить фильм, – вспоминал Клэтворти, шестикратный номинант на премию «Оскар» за художественную постановку, ассистировавший Роберту Бойлу в фильме Хичкока «Саботажник» (1942). (Джозеф Херли умер в 1982 году, внеся свой значительный вклад в кинокартины «Другие ипостаси» и «Что-то страшное грядет».) – Несмотря на то, что Хичкок изначально сам был художником-постановщиком, он говорил о своих планах очень обобщенно. По поводу дома Бейтса он не объяснил, как в точности тот должен выглядеть. Но именно это в Хичкоке и было замечательно. Он разрешал вам предлагать свои идеи. Я обрадовался, что картина будет черно-белая, потому что всегда пытался изъять цвет, приглушить его так, чтобы не выглядело слишком карнавально».

День съемок стремительно приближался, и Клэтворти вместе с Херли сразу начали работать над дизайном дома Бейтса и мотеля. Вопреки утверждениям некоторых, что дом в фильме «Психо» был готовой декорацией на студии, и утверждениям писателя Джеймса Миченера, что в фильме снимался «дом с привидениями», построенный в начале девятнадцатого века в Кенте, штат Огайо (дом служил центром для движения «Радикальные студенты за демократическое общество» после убийства студентов в Кенте), дизайн Херли и Клэтворти был оригинальным. Их концепция основывалась на солидной основе

теории искусства, на истории и умном кинодизайне. «Джо делал много иллюстраций к фильму, – говорил Клэтворти. – Работать с Хичкоком было довольно просто. Он был тихий, не особенно эмоциональный, зато мог зажечь вас своим проектом. Если рисунок ему нравился, то он не возражал, а если не нравился, то очень подробно объяснял, что бы ему хотелось изменить – всего раз, и достаточно. По поводу дома и мотеля он говорил мало, поэтому мы выбрали отдельное место позади съемочной площадки и построили дом».

На холме, поодаль от улицы «Ларами», названной так по сериалу «Шесть стволов в степи полынной», в то время снятому на «Эн-би-си», бригады строителей неделями возводили фасады дома и мотеля – первый, словно палец скелета, устремленный в небо, второй поджарый, горизонтальный. Для скромной студии такая постройка требовала много времени. Основным прообразом дома Бейтса, возможно, стало жилище забавной семейки Аддамсов, знакомое по знаменитым комиксам Чарльза Аддамса в «Нью-Йоркере». Более прямое влияние исходило от картины «Дом у железной дороги» Эдварда Хоппера, на которой изображен меланхоличный дом с мансардой. Картина хранится в Музее современного искусства в Нью-Йорке. Начиная с мансарды дома, его конька крыши и овального окна, и заканчивая карнизами и пилястрами, работа Херли и Клэтворти для фильма Хичкока сильно напоминала произведение Хоппера. Казалось, что в косом окошке дома с картины, написанной в 1925 году, вот-вот появится силуэт миссис Бейтс.

В опубликованных диалогах с Франсуа Трюффо Хичкок определил архитектурный стиль дома как «калифорнийская готика», или, как выразился режиссер, «…если дома слишком ужасные, то их называют «калифорнийский имбирный пряник». Затраты по строительству дома Бейтса, самой дорогой декорации фильма, составили всего 15 000 долларов. Клэтворти и Херли «обглодали» несколько павильонов студии, включая башню дома, использованного в комедии Джеймса Стюарта «Харви» (1948), а также судейские двери от Крокер Хауса в Сан-Франциско. Стоимость перемеблировки другой декорации, прежде использованной для церкви в Фейрвейле, обошлась в 1250 долларов.

Роберт Клэтворти охарактеризовал интерьеры, необходимые Хичкоку, как «простые». Аскетичность деталей отразилась на предельно низкой стоимости производства. Общая стоимость строительства и отделки фойе, прихожей, части кухни и лестницы на первом этаже дома Бейтса составила 6000 долларов. Стоимость спальни Матери и подвала (кладовки) составила 1250

и 2500 долларов, соответственно. Скобяная лавка в городке Фейрвейл и торговой комнаты Сэма Лумиса составила 3000 долларов. Общая сумма за коридор и камеру заключения в «здании суда округа Фейрвейл», где содержался Норман Бейтс, обошлась в 2000 долларов. В этой ситуации ограниченный бюджет оказал фильму большую услугу. Клэтворти показал, что может «чувствовать» атмосферу экспрессионистски обветшалых мотелей и скудных интерьеров в фильме «Печать зла», снятого на студии «Юниверсал Интернэшнл», в том самом малобюджетном фильме, который на два года раньше Хичкока снял Орсон Уэллс, будучи режиссером, привыкшим снимать крупнобюджетные фильмы. Несомненно, оба маститых режиссера ценили мастерство Клэтворти, его душевную чувствительность. В результате некоторые визуальные штрихи фильма Уэллса отразились в картине «Психо».

Роберт Клэтворти вспоминает о том, что Хичкок был гораздо более дотошен в отношении странных, тревожных деталей декора (например, вычурная статуэтка молитвенно сложенных рук в комнате Матери), чем в отношении структуры фильма. Также ключевыми для режиссера были декорации гостиной Нормана позади офиса в мотеле, ванной и комнаты Матери. В сценарии Стефано так описывает гостиную: «Это комната птиц… Птицы самые разные: красивые, большие, ужасные, охотящиеся». Столь же красноречиво описание ванной комнаты мотеля, где происходит самая страшная сцена фильма. Хичкок отказался от превратившихся в клише съемок напряженных кадров в атмосфере мрачного дома с привидениями. Поэтому Стефано пишет: «Белизна… почти ослепительная». Режиссер-постановщик Клэтворти тоже вспоминает, как Хичкок просил декоратора Джорджа Майло проследить, чтобы кафель в ванной блестел. Хичкок также сказал Майло: «Старина, пусть там будет много зеркал».

Другое настойчивое требование Хичкока относительно дизайна интерьера поначалу сильно озадачило Клэтворти. «Риелторская контора в Фениксе не представляла собой ничего особенного, – вспоминал художник. – Но, поскольку Джанет Ли была звездой фильма, я дважды пытался подбросить ему идею, что ее рабочий стол должен стоять рядом с кабинетом начальника. Он на это так и не откликнулся. Только утром во время съемок я увидел, что на этом месте будет сидеть его дочь [Патриция]. А Джанет он усадил чуть ли не в Сибири».

Строительные команды студии соорудили интерьеры дома Бейтса в павильоне 18-А, а также в почтенном «Павильоне призрака», который был назван так в память о немой версии

фильма «Призрак оперы», снятого в 1925 году Лоном Чейнли, – одного из самых престижных и драгоценных проектов студии «Юниверсал пикчерс», директором которой был Руперт Джулиан. В то время под звуки фанфар студия построила копию зала Парижской оперы с ее подземными катакомбами и пятью ярусами балконов. Фильм «Призрак оперы» перенес так много сокращений при монтаже, что на экране от той декорации ничего не осталось. Но это не имело никакого значения. Для Хичкока место было идеальным. Здесь можно было снимать и высокие ракурсы, и эпизоды в подвале, на лестнице и в кладовке. Кроме того, представьте, какие там были ассоциации. Несколько членов съемочной группы «Психо» вспоминали: Хичкоку было особенно приятно, что лестница в доме Бейтса была именно на том месте, где канделябр сразил «Призрака оперы».

Пока бригада строителей завершала свою работу, Хичкок и отдел расследований студии обнаружили несколько проблемных мест в сценарии. Двадцать третьего ноября в телефонной книге города Феникс, штат Аризона, следователи нашли два имени, похожие на «Мэри Крейн». Они посоветовали Хичкоку выбрать для героини новое имя из предложенных: «Марджори, Марта, Мэрион, Милдред, Мьюриэл, Максин, Марго и Марлен». Хичкок выбрал «Мэрион». Ищейки также предложили изменить имя психиатра (которого играл Саймон Оукланд). «Доктора Саймона» Джозеф Стефано переименовал в «Доктора Ричмана». Также дотошные сотрудники отдела расследований посоветовали Хичкоку использовать безымянную музыкальную запись, а не указывать, что это Героическая симфония Бетховена в сцене, когда Лайла Крейн обыскивает комнату Нормана Бейтса. Хичкок отказался сделать это.

Костюмы

Работа над костюмами стала настоящим вызовом для Хелен Колвиг и Риты Риггс. Обе они привыкли к работе для телешоу Хичкока, но в кино они были новичками. Винсент Ди, их супервайзер в «Ревю», имел несколько предварительных встреч с Хичкоком, но вдруг заболел и лег на операцию. Рита Риггс, работавшая с Хичкоком на съемках и одевавшая фильмы таких режиссеров, как Джон Хьюстон и Артур Пенн, вспоминала: «Перспектива нас обрадовала потому, что у Хичкока было такое замечательное окружение. В те дни в кинематографе существовала настоящая кастовая система, в противовес телевидению. Но как только вы попадали в проект мистера Хичкока, вы становились членом этой касты». Костюмер Хелен Колвиг так вспоминает о работе с Хичкоком: «[Хичкок] с удовольствием работал не только с актерами, но и остальными сотрудниками. Талант его состоял в том, что он умел вдохновить всех тем, что вдохновляло его самого и давало всем хорошую встряску. Я несколько робела перед ним, но мне сказали, что Хичкок собирался сделать это как на телевидении – реалистично, быстро, с ощущением документальности. Во время нашей первой встречи он был так хорошо подготовлен, показал все фотографии каждого главного героя. В Фениксе он отыскал девушку, похожую на Мэрион, зашел к ней домой и сфотографировал все в ее шкафу, в ящиках комода, ее чемоданы».

Рита Риггс, которая чувствовала себя «комфортно» в работе с режиссером, поскольку занималась костюмами для его телешоу, восхищалась тем, как тщательно Хичкок распланировал малобюджетный фильм. «Главная особенность работы с Хичкоком и его командой была в том, что вы получали полную связную картину, представленную в раскадровках. Он использовал раскадровки для подробного выражения своих идей и рекомендаций для всех, кто работал над созданием фильма. Каждый знал о будущей картине все до мельчайших подробностей, поэтому на разъяснения время понапрасну не тратилось. Нам также не надо было беспокоиться о таких вещах, как, например, обувь, потому что он знал, что в кадр эти детали не войдут».

Хелен Колвиг вспоминала «длинную, обстоятельную встречу», после которой у нее появилось несокрушимое ощущение: «Он [Хичкок] не только видел уже отснятую и отредактированную картину, но мог представить себе, как она будет рекламироваться в газетах». По мнению обеих экспертов по костюмам,

большинство требований к костюмам «Психо» были «простыми». «Мистер Хичкок настаивал на классицизме, – поясняла Риггс. – Он говорил: «Мы можем смеяться над собой и через десятилетие, но наша мода вернется к нам снова через двадцать лет». Он думал не только об экономических рамках своих героев, но и о линии их жизни, и о движущей силе самого фильма».

Риггс призналась, что платья и блузки были куплены в модном, стильном магазине «Джакс» на Беверли-Хиллз. Для главной героини фильма и звезды тех дней это было неслыханно. Как сказала Хелен Колвиг: «Зачем шить наряд, если можно его купить». Риггс и Колвиг выбрали для актрисы наряд из джерси сдержанного темно-голубого цвета, потому что, как сказала Риггс, «мистеру Хичкоку очень нравилась хорошая шерсть, так как она превосходно держала свет, и на фотографии получался очень богатый серый оттенок».

Обе сотрудницы вспоминают, что многие замечания по костюмам были очень конкретными. «Он особенно внимательно относился к тому, во что будет одета на экране его дочь Патриция, – вспоминает Рита Риггс. – Это была зеленая шелковая чесуча». Другой важной заботой Хичкока был бюстгальтер и нижняя юбка на Джанет Ли в любовной сцене в отеле «Феникс» в самом начале фильма. «Джанет Ли хотела, чтобы белье для нее было сделано на заказ, – вспоминала Хелен Колвиг. – Мистер Хичкок сказал: «О, нет, моя дорогая. Для героини это совершенно не подходит. Нам надо, чтобы ее нижнее белье было узнаваемо многими женщинами по всей стране». Она [Ли] сильно возмущалась, но осталась довольна, когда поняла его точку зрения. Ему хотелось, чтобы зрители так сильно втянулись в картину, чтобы у них не было времени сказать: «Ну, это же просто кино». Джанет Ли не помнила таких противоречий. «Я никогда не требовала белья, сделанного на заказ, – рассказывала она. – На самом деле, именно я предложила нижнюю юбку, потому что это именно то, что я обычно ношу сама».

«Бюстгальтер и нижняя юбка, даже едва открывавшая полоску кожи, – для того времени это было пикантно и совершенно запрещено, – пояснила Рита Риггс. – Оставалось совершенно непонятным, какого цвета должно быть белье – белое или черное. Вопрос этот обсуждался непрерывно. Конечно, у нас были наготове оба варианта. И только непосредственно перед съемками мистер Хичкок наконец-то выбрал белый цвет для первой сцены, а черный – для кадров, когда она украла деньги. Все это было исключительно ради характеристики героини. Он был одержим идеей «хорошей» и «плохой» девушки».

Другим объектом пристального внимания Хичкока была

Мать. Хотя и в романе, и в сценарии указано, что Мать была убита в возрасте сорока лет, Хелен Колвиг пояснила: «Он хотел, чтобы это был образ милой, маленькой сгорбленной старушки, – чтобы обмануть зрителя. С самого начала он сказал мне, что добивался обмана зрения, используя для этого Тони Перкинса, несколько статисток, а также очень невысокую женщину». Неудивительно, что Рита Риггс назвала костюмы Матери «самыми важными деталями картины». Она вспоминала: «Это должен был быть образ, который можно было бы узнать и трансформировать из нескольких разновеликих подвижных и статичных фигур. По силуэту этот рисунок должен был быть очень важным. Мы также ужасно мучились, пытаясь раздобыть старушечьи ботинки на шнурках, разного размера, включая женские туфли сорокового размера для Тони Перкинса!»

Другим отступлением от стандартов были костюмы Веры Майлс, бывшей протеже Хичкока, когда-то предназначенной для того, чтобы занять место Грейс Келли. В фильме «Психо» из двух женских ролей Хичкок уготовил для Майлс менее значимую. Говорит Рита Риггс: «Вера была божественна – очень яркая, очень независимая… и очень недовольная во время съемок «Психо». Мистер Хичкок заставил ее выглядеть школьной учительницей, безвкусной старой девой, хотя в итоге Вера добилась, чтобы для нее костюмы сделала Эдит Хэд со студии «Парамаунт». По большей части, в фильме мы видим ее со спины, и в большинстве случаев она одета в одно платье и плащ, хотя эти вещи были из красивой ткани от Родиер серо-коричневого тона. Я очень уважаю мисс Хэд, но помню, что подумала: «Боже, до чего же безвкусны и ткань, и цвет». Однако это был выбор мистера Хичкока. Вера его сильно разочаровала. Пока она не забеременела, он потратил на нее так много времени, мыслей и эмоций, готовя ее для фильма «Головокружение». Так проявилось его своенравие».

Хотя считалось, что Хичкок внимателен к мужским костюмам так же, как к женским, при съемках фильма «Психо» он придерживался тактики невмешательства. Хелен Колвиг отмечала: «Помню, как Хич сказал: «Либо они одеваются и играют свои роли так, как я хочу, либо они вообще убираются подальше». Но Тони спросил у Хича разрешения выбрать себе одежду самостоятельно – например, рубашку и свитер определенного фасона с воротом, который поддерживал бы воротник рубашки, потому что у него длинная шея. Хич принял его просьбу, и Бейтсу это очень подошло, не только Тони. Он так умело держал в руках всю картину, каждый ее элемент, что, должна признаться, ни с кем мне не работалось так легко».

Кадры убийства в душе стали ключевым элементом,

потребовавшим максимальной координации работы команды Хичкока. «Хичкок знал, что обнаженные сцены связаны с большими трудностями, поскольку в них была занята звезда, – рассказывала Хелен Колвиг. – В те дни звезды старались не сниматься обнаженными, поэтому он сказал мне, что, вероятнее всего, придется задействовать дублершу, но ему нужен был выбор костюмов и грима, если она вдруг согласится сняться обнаженной или частично обнаженной».

Грим

Глава гримерного отдела студии «Юниверсал» Джек Баррон отвечал за эффекты при съемках фильма «Психо», а Роберт Дон действовал как визажист. Баррон, ветеран киноиндустрии, который начинал как самоопределяющийся «гример» в фильме «Гражданин Кейн», должен был работать над шестью последующими проектами Хичкока. Баррон вспоминал: «Во время съемок даже такого «небольшого» фильма, как «Психо» вас могли вызвать [к Хичкоку], и минут пять он обсуждает с вами какую-нибудь специфическую деталь, а закончит дискуссией об искусстве, положении в мире Голливуда или вине. Он любил поговорить о том, что рыбу ему привозят из Бостона, или о своем винном погребе, забитом редкими образцами. Бедняга был таким гурманом, но позволить себе излишества не мог из-за высокого давления, излишнего веса и разных других причин. Трудно было сказать, одинок ли он или просто хотел поговорить о картине».

В процессе подготовки производства Баррон должен был выявить еще несколько идиосинкразий, свойственных режиссеру. Баррон заметил: «Хич говорил немного, но иногда возникало чувство, что он искренне верит: вы должны точно знать, что он чувствует или думает. Но и кошка может смотреть на короля. Если у кого-то появлялся какой-то вопрос, мы обращались за ответом к королю. Если вам хватало смелости разъяснить ему ваши доводы, он обычно уступал. Если вам не удавалось сделать этого, то он просто перешагивал через вас. По какой-то причине он решил, что Морт Миллз, исполнявший роль дорожного патрульного, не должен быть похож на самого себя. Он сказал: «Измените его». «Как далеко вы хотите зайти?» – спросил я его, а он ответил: «Просто измените его». Тогда я принес несколько накладных усов, и он сразу выбрал то, что ему понравилось. Позднее он отказался от темных очков, которые в то время носить было не принято. Он был дотошен в мелких деталях, но все это существенно влияло на конечный результат».

Хичкок также четко обозначил Баррону свои требования в отношении трупа Матери – его появление следовало оформить в стиле «Гран-Виньоль»[23]. Баррон вспоминал, как настойчив был Хичкок: «Хочу, чтобы момент был шокирующим. Эта женщина просидела здесь долгое время». Он хотел видеть только череп, обтянутый высохшей кожей, с седыми волосами, расчесанными на прямой пробор. Свои идеи Хичкок основывал на информации, полученной им от меня в начале ноября, по его запросу, через отдел расследований: «в каком состоянии будет труп женщины,

отравленной в возрасте сорока лет, забальзамированной и похороненной, а затем, через два месяца, эксгумированной и хранимой в помещении в течение десяти лет?». Детали («мумифицирована… [с] коричневой, словно выделанной, кожей, обтягивающей кости») предоставил консультант по погребальным вопросам из колледжа в Лос-Анджелесе. Все это Хичкок сразу же отослал Джеку Баррону и Роберту Дону.

Когда Дон нарисовал прототипы, Хичкок сообщил ему, что они ему не нужны. Режиссер хотел видеть только осязаемые макеты. «Хич помешался на точности, – рассказывал Баррон. – Ему не нужно было что попало ради шокирующих эффектов. Был предложен вариант с личинками, копошащимися в пустых глазницах, но Хичкок настаивал на том, что женщина скончалась достаточно давно, труп несвеж, и хранился очень долго. Мы сделали несколько приблизительных вариантов головы – хочу сказать, всего, что еще можно было сделать с черепом и кожей. Но Боб оказался чертовски сообразителен, да и вообще был мастеровитым парнем, поэтому он взял настоящий череп, натянул на него резину и раскрасил». Хичкок внимательно рассмотрел каждый вариант макета головы, представленный ему гримерами, всегда оставляя предложенный макет на ночь у себя, перед тем как сделать замечания. Некоторые считали, что он, прежде всего, хотел проверить модель на Альме Хичкок, которую гример Баррон считал «умной, проницательной леди, имевшей на него огромное влияние». Кроме миссис Хичкок, режиссер интересовался также реакцией Джанет Ли, которая вспоминала: «[Мистер Хичкок] любил дразнить меня, потому что я была хорошим слушателем, и он любил пугать меня, поэтому он экспериментировал с трупом Матери, используя меня как измерительный прибор. Бывало, открываю дверь своей костюмерной и вижу, что в моем кресле сидит ужасное существо. По моим крикам он определял эффективность своего выбора Мадам». Финальный результат был настолько эффективным, что костюмер Рита Риггс признала: «Одевая ту куклу, я была так напугана, что делала это практически с закрытыми глазами».

Хичкок против цензуры: раунд первый

18 ноября, за двенадцать дней до планового начала основных съемок, Хичкок отослал сценарий в Американскую ассоциацию художественного кино, в созданный еще в 1930 году саморегулируемый отдел надзора за соблюдением морального кодекса под руководством бывшего начальника почты Уилла Г. Хейса. В 1934 году Джозеф И. Брин стал администратором Кодекса, контролировавшего многие темы и приемы, хранившиеся в голове Хичкока. Например, Кодекс обусловил, что «…симпатии зрителя никогда не должны быть на стороне преступления, неправильного поведения, зла или греха». Кодекс также настаивал на том, чтобы «на экране не появлялись чрезмерно страстные поцелуи, страстные объятия, вызывающие позы и жесты», но, как ни странно, чтобы «грубость и ужасы… использовались *с осторожностью, в рамках хорошего вкуса*». Забавно, но большинство самых действенных и вызывающих моментов в фильмах Хичкока приобрели свою силу, потому что Кодекс одобрил низкий стиль, характерный для режиссера.

Если Кодекс грозился не поставить печать одобрения на будущий фильм, это означало, что большинство кинотеатров откажутся его показывать. Поэтому многие продюсеры думали дважды, перед тем как заняться фильмом. Режиссеры Говард Хьюз («Вне закона») и Отто Преминджер («Голубая луна») успешно выступили против абсолютной власти отдела Хейса, но Хичкок знал, что проблемы с тогдашним администратором Жофреем Шарлоком могли сказаться на «Психо».

В 1959 году связным от «Парамаунт» с офисом отдела был Луиджи Лураши. Через шесть дней после того, как Лураши представил сценарий Хичкока Шарлоку, голливудские сторожевые псы морали не только не предупредили Хичкока, что, «вероятно, невозможно будет выдать сертификат фильму, основанному на таком сценарии», но фактически предсказали кампанию против фильма, организованную влиятельным и еще более нетерпимым Национальным легионом нравственности Римской католической церкви. Помимо стандартных претензий Кодекса к диалогам, приправленным такими словами, как «проклятье», «Господи» и «черт побери», цензура выразила более глубокое, более существенное возражение. Цензоры выделили красным карандашом место в диалоге, где героиня разговаривает с Кассиди, техасским нефтяником: «Постель? Это покруче Лас-Вегаса». Но более серьезными были обвинения в том, что сценарий Стефано содержит «очень недвусмысленное описание

кровосмесительных отношений между Норманом и его матерью». В сценарии Стефано Мать обращается к Норману «бесконечно дорогой» и называет его пылающим от «любовных фантазий». Сам Норман замечает, что сын является слабой заменой «настоящего любовника», и психиатр определяет отношения «мать – сын» как отношения «двух более чем взрослых любовников». Также предлагалось удалить «обсуждение… трансвестизма». В камере заключения Мать содрогается, вспоминая Нормана: «Вечно подглядывает… и читает эти… непристойные книжки, и внушает мне отвращение своей любовью».

С суровым укором Лураши послал Хичкоку записку, в которой пригрозил, что если «…картина будет содержать намеки такого свойства, у нас возникнут серьезные проблемы с Легионом нравственности, а также с различными цензурными советами по всей стране». И все же Стефано и Хичкок намеренно ввели в сценарий рискованные элементы – как уловку, предназначенную для отвлечения цензуры от более серьезных моментов: событий, происходивших в сцене в душе и ванной. Лураши предупредил Хичкока: «Необходимо в этих сценах быть чрезвычайно осторожными… в ванной, и в попытке Нормана обнажить тело [Мэрион]. Эти сцены, начиная с момента, когда она входит в душ, следует снимать крайне осторожно и с хорошим вкусом».

Цензоры и студия посоветовали Хичкоку «сцены убийства – как девушки, так и детектива – снимать и редактировать таким образом, чтобы оставалась возможность плавного изменения любого метража, включая эпизоды с ножом, поскольку сцены такого типа в Великобритании, Австралии и в Скандинавских странах обычно удаляются».

Опыт сделал из Хичкока мастера улаживания проблем с цензурой. В сороковые годы сценарии фильмов «Ребекка» и «Подозрение» были изменены так, чтобы сделать мотивации главных героев менее патологическими и, предположительно, более аппетитными для зрителя. Цензоры пятидесятых годов также заставили Хичкока приглушить слишком живой диалог и ситуации в сценарии Джона Майкла Хейса к фильму «Окно во двор». Такими же были претензии к сценарию фильма «На север через северо-запад» Эрнста Лемана. В результате герой и героиня получились менее сексуальными; подавлен гомосексуалист в Леонарде, помощнике шпиона Ван Дама, сыгранном Мартином Ландау.

Офис Кодекса нравственности поставил свою печать на съемочных сценариях «Психо» – «Одобрено к производству». Необычное обстоятельство, предполагавшее, что Хичкок и его компания поставлены в известность.

Глава 7
Съемки

Продукция № 9401, «тридцатидневная картина» Хичкока

11 ноября 1959 года Хичкок отснял первый материал для «Психо». Он одолжил съемочную группу у своей телевизионной программы № 13599, чтобы снять фотопробы Энтони Перкинса. Хотя в съемочной документации предмет этих проб остался неосвещенным, вполне возможно, что это были кадры Перкинса в облике Матери, единственные необычные требования к актеру в этом фильме. Скрипт-супервайзер Маршал Шлом, сын продюсера фильмов категории «В» Германа Шлома, вспоминал неприметное начало производства фильма. Он рассказывал: «Все, кто регулярно снимал его телешоу, управились за три дня, а на следующее утро начали вместе с ним делать кино. У нас не было никакого представления, что должно быть».

Спустя четырнадцать дней Хичкок и его команда отправились на несколько дней во Фресно и Бейкерсфилд в Калифорнии. Там они отсняли материал на трассе 99, который потом должны были использовать для сорока девяти фотопластинок, необходимых для эпизода поездки героини в автомобиле. Хичкок хотел сильно стилизовать этот эпизод, и в итоге планировалось снять все в обратной проекции. Для сравнения, предыдущая картина Хичкока «На север через северо-запад» потребовала нескольких сотен кадров, а в его следующем фильме «Птицы» таких кадров было четыреста двенадцать. Одновременно вторая группа провела почти неделю в Фениксе, штат Аризона. Четыре из этих дней были потрачены на попытки снять кадры вертолета, приближающегося к окну отеля, которые собирались использовать в начале фильма. Согласно замечанию, написанному на производственном плане, Хичкока позабавило предложение сценариста Стефано проникнуть взглядом зрителя в комнату через окно, чтобы подсмотреть за Сэмом и Мэрион, словно бы это была муха на стене.

В интервью, появившемся в журнале «Верайети» 27 декабря 1959 года, Хичкок хвалился, что «фильм начнется с длинного долли-кадра[24], никогда прежде не выполнявшегося с вертолета», «кадр с расстояния в четыре мили», он будет круче даже бравурного долли-кадра, с которого Орсон Уэллс начал свой фильм «Печать зла». Однако проблемы второй команды при съемках с воздуха были немалые, и большинство в команде «Психо» полагали, что в окончательном варианте фильма от оригинальных идей Хичкока мало что останется. «Все это

делалось еще до того, как у нас появились камеры «Тайлер» для высотных съемок, и мы еще ничего не знали о съемках с вертолета», – вспоминал скрипт-супервайзер Маршал Шлом.

Основные съемки «Психо», или продукции № 9401, как это называлось на студии, начались 30 ноября 1959 года, с утвержденным планом съемок в тридцать шесть дней. Доналд Спото, биограф Хичкока, отмечал, какие предосторожности предпринимал режиссер, чтобы держать в тайне детали производства своего нового кинофильма. Спото также отмечал, что для всех внутренних связей при работе над фильмом использовался термин «Уимпи». Возможно, так случилось потому, что на хлопушках и производственных листах фигурировало имя оператора второй съемочной группы Рекса Уимпи – и, следовательно, на некоторых натурных фотографиях для фильма «Психо».

Хичкок, облаченный в свой обычный костюм от Мариани, белую рубашку и галстук, собрал свою команду в первый день съемок в павильоне 18-А. Готов был каждый элемент производства. «Мистер Хичкок сказал, что он никогда не станет режиссировать фильм, сценарий которого плохо подготовлен, – вспоминал Шлом. – Поэтому мы снимали «белый» сценарий, а не «радужный», подвергшийся огромным изменениям». Режиссер дразнил прессу, требуя, чтобы съемочная площадка в большинстве случаев была закрыта для соглядатаев. В некоторой степени такая скрытность была вызвана необычным сюжетом, другой причиной был очень жесткий график. Помимо того, что Хичкок соблюдал секретность, большинство его сотрудников просто не знали, чем закончится фильм. «Последние несколько страниц сценария мистер Хичкок никому не показывал, и это было правильно», – заметила костюмер Рита Риггс. «Когда мы приступили к работе, – вспоминала актриса Вера Майлз, – все должны были поднять правую руку и поклясться, что не станут разглашать ни единого слова сценария». «Все было нацелено на шокирующий конец фильма», – вспоминал актер Пол Джасмин, чей друг Энтони Перкинс должен был рекомендовать его Хичкоку для необычного «озвучания» фильма. «Хичкок заставил весь город говорить о своем странном, волнующем фильме. Всем хотелось знать, что он задумал, но он просил всех нас помалкивать».

Даже несмотря на сверхъестественные предосторожности, вряд ли на съемочной площадке Хичкока кто-то мог чувствовать себя спокойно, заглянув туда, случайно проходя мимо. «Съемочная площадка «Психо» была очень закрытым местом, очень режимным, – считала костюмер Рита Риггс. – Все члены группы были одеты в строгие рубашки и галстуки. Иногда мне

приходилось работать в перчатках и с сумочкой в руке. Поэтому посторонним хотелось держаться подальше от съемочной площадки. Если незнакомый человек осмеливался зайти, какой-нибудь сотрудник в накрахмаленной рубашке и галстуке вежливо, но очень настойчиво выпроваживал его со словами: «Позвольте вам помочь…». Случайных людей он вычислял мгновенно». Поэтому, когда глава «Эм-си-эй» Лью Вассерман, весьма консервативный в плане одежде, наносил визит Хичкоку, внешний вид и поведение съемочной группы были на должном уровне.

Производство началось плавно. Телеграмма от 1 декабря, которую прислала Хичкоку его примадонна, чрезвычайно порадовала старосветски галантного режиссера: «Благодарю за прекрасный первый день и за изумительные розы. Теперь я знаю, почему работать с вами так приятно. С глубоким уважением, Джанет». Две другие телеграммы, возможно, остались недооцененными. «Счастливого «Психо», с любовью, Вера», – написала ему Вера Майлз, в то время как продюсер Херберт Коулмэн, на которого Хичкок держал обиду за «бегство» из ближнего круга, написал: «Успехов в работе над «Психо». С любовью, Херби».

Первая неделя съемок была посвящена встрече Мэрион с дорожным патрульным, ее приезду в мотель Бейтса и первой встрече с Норманом на крыльце мотеля во время грозы. Скрипт-супервайзер Маршал Шлом вспоминал: «В первый день снимали на автостраде Голден Стейт, когда ее останавливает патрульный. Было тепло, мистер Хичкок сильно потел. Он вообще не выносил ни жары, ни холода, и вообще предпочитал работать в студии звукозаписи, поэтому в тот день он захотел остаться в машине, но всегда оставаться на расстоянии слышимости». Художник по гриму Джек Баррон вспоминал: «Большинство сценариев Хичкока были написаны с учетом того, что он любил начать с первой страницы сценария и пройти его до последней страницы. Конечно, если на десятой странице, а потом на девяносто второй героиня вела машину, то было бы глупо не отснять эти сцены сразу в один день».

Хичкок завершил день съемок «на местности» так, как ему хотелось. Поскольку стоянка подержанных машин на бульваре Манкершим, 4270 была совсем рядом с «Юниверсал» в северном Голливуде, а одним из спонсоров телешоу Хичкока являлась автокомпания «Форд», обычный состав автомобилей на стоянке заменили на сияющие «эдселы», «фейрлейны» и «меркурии».

Гример Джек Баррон был не одинок в своем недоумении, когда во время первой недели съемок видел на съемочной

площадке кинооператора Джона Рассела в качестве осветителя. «Я зашел на площадку, огляделся и спросил Джона: «Это цветной фильм?» Он ответил, что, нет, не цветной. Когда я спросил Хичкока об этом, он заявил: «Но, мой дорогой, в черно-белом варианте он будет гораздо сильнее». Помимо бюджетных соображений, Хичкок представил Энтони Перкинсу еще одно объяснение. «Хичкок говорил о том, что ему сильно нравился фильм «Дьяволицы». Это было одной из причин, почему он хотел сделать «Психо» черно-белым».

Часто кинооператоры Хичкока оправдывали его высокие ожидания. Режиссер и оператор Джон Расселл привыкли работать вместе над телесериалами. Возможно, Хичкок принимал как должное, что общение между ними будет естественным. Помощник режиссера Хилтон Грин вспоминал: «Хичкок никогда ничего не разъяснял Джону и никогда не говорил операторам, что они не правы. Он говорил им, чего ему хотелось и какие линзы следует использовать. Если что-то было не так, он обычно тихо говорил: «А что если вам сделать так-то и так-то?»

Маршал Шлом вспоминал: «Мистер Хичкок сидел в своем кресле и, никогда не заглядывая в кинокамеру, говорил: «А теперь надо сделать двойной кадр, поэтому возьмите двухмиллиметровые линзы, а камеру поставьте вон там. Думаю, расстояние будет десять футов, поэтому остановиться надо будет здесь» [и он показывал точку на уровне корпуса актера]. При съемках «Психо» крайне редко возникали проблемы с работой камеры. Если [Хичкок] был не совсем уверен в разрешении камеры, я становился его «ручным голубком на спинке стула», время от времени заглядывая в камеру, только чтобы убедиться, что получается именно так, как ему надо».

Леонард Саут, один из сотрудников киносъемочной команды Хичкока, вспоминал, как режиссер звонил ему, «очень расстроенный». Саут говорил, что Хичкок был человеком, знающим, чего он хочет, но не властным. Он был слишком милым, чтобы ранить чувства Джона Расселла: «Он звонил мне и жаловался: «Ленни, они совершенно не понимают меня», имея в виду людей из «Юниверсал-Ревю», работавших до этого только на телеэпизодах. Он рассказал о чрезвычайно сложном движении камеры, которое команда хотела выполнить так, как, по его мнению, было совершенно неправильным. Мы проговорили эпизод буквально шаг за шагом, чтобы он мог объяснить им, как сделать правильно. Создание «Психо» поначалу было для него настоящим сражением».

Маршал Шлом вспоминал потенциально нестабильную ситуацию, возникшую между режиссером и его

телеориентированным оператором. Поскольку Хичкок не любил ночные съемки, он и его команда решили снимать сумеречные сцены на фоне задника, когда Джанет Ли ведет машину к мотелю, как это видно с выгодной позиции на крыльце. Режиссер хладнокровно наблюдал со своего кресла, как Расселл освещает площадку и включает искусственный дождь, необходимый для эпизода. Шлом вспоминал: «Мистер Хичкок заметил, что дуговое освещение высветилось позади большого дуба, который виднелся прямо за Джанет. Он спросил меня: «Эта дуга в кадре?». Я тихо встал, уткнулся в камеру, потом сел на место: «Да, мистер Хичкок, в кадре». Он подозвал оператора и повторил: «Джек, эта дуга в кадре?» Тот ответил: «Нет, Хич, дерево ее закроет». Эпизод был отснят. На следующий день в полдень я просмотрел снятый материал и увидел, что дуга была в кадре: смотрелось это как полная луна. У меня екнуло сердце. Джек был моим другом, и мне не хотелось, чтобы у него были неприятности. Возможно, моя растерянность отразилась на лице, потому что Пэгги [Робертсон] спросила: «В чем проблема?» Я сказал ей, и она ответила: «Ну, так что же, кто тебе платит? Ты должен сказать мистеру Хичкоку». Я вернулся на площадку, где мистер Хичкок с кем-то разговаривал. Я хотел было уйти, а он приказал: «Сядьте, Маршал». Он продолжил разговор, и я снова попытался уйти. «Маршал, сядьте». Когда его собеседник ушел, я рассказал Хичкоку, что дуга осталась в кадре. Он подозвал Джека. Я готов был провалиться сквозь землю. Джек склонился к мистеру Хичкоку, который сказал: «Джек, только что просмотрел вчерашний материал и заметил, что в кадре световая дуга». Никогда не забуду, как он меня выручил». Хичкок и Расселл пересняли эпизод.

Несмотря на технические трудности, Хичкок следил за тем, чтобы работа продвигалась в оптимальном режиме. «Он вел дело так, словно снималось телешоу, – вспоминал Маршал Шлом. – Мы снимали в день от четырнадцати до восемнадцати эпизодов, что для большой картины чрезмерно. Для него это был фильм не такой большой, как «Головокружение» или «Человек, который слишком много знал». По объему это было в том же духе, что и «Неприятности с Гарри». Ему нравилось работать именно с этой небольшой киногруппой по хорошему сценарию над маленькой, очень управляемой картиной. Он никогда не делал три-четыре дубля, потому что знал, как страдает от этого спонтанность и картина приобретает иную атмосферу».

Несмотря на сжатые сроки, Хичкок не любил спешить. Гример Джек Баррон вспоминал: «Я в кинематографе сорок пять лет. Но у Хичкока все было не так, как у других. Он увлекал людей, его уважали. Если кто-то из команды, кто бы то ни был, хотел что-то

сказать, то говорил шепотом, из уважения к нему. На девятичасовые съемки он приходил в половине девятого. От него ждали, что он войдет и сразу начнет давать указания оператору. Но только не Хичкок. Он обычно садился и начинал рассказывать истории, пока не чувствовал, что готов, и тогда произносил: «Думаю, пора приступить к первому эпизоду». Никто даже и не думал возражать: «Да, ладно, надо же придерживаться графика». Но все обычно думали: «Господи, уже десять или одиннадцать утра, а у нас еще ничего не сделано». А к ленчу обычно была сделана почти половина дневной нормы. Вся команда особенно любила четверги, потому что вечером он со своей «Мамочкой» [миссис Хичкок] отправлялся в ресторан «Цезарь». Мы знали, что к четырем часам он будет дома».

Маршал Шлом, который по завершении съемок фильма «Психо» ушел работать с такими режиссерами, как Стэнли Крамер и Джон Хьюстон, вспоминал, каким противоречивым был Хичкок. «Вокруг [Хичкока] был ореол. Он стоял в своем ореоле, и вам не хотелось приближаться к нему, но он хотел, чтобы вы были рядом. Обыкновенно кинооператор и режиссер составляют сплоченную пару, но в случае с мистером Хичкоком все было иначе. Джон Хьюстон, приходя на студию, обычно здоровался со всеми за руку. «Надеюсь, приятно провели вечер?» – говорил этот очень общительный европейский человек. Мистер Хичкок был очень вежлив со всеми, но не создавалось впечатления, что его интересует ваша личная жизнь. И в половине шестого он обычно смотрел на часы и спрашивал Хилтона [Грина]: «Мы закончили?» Хилтон отвечал: «Да, мистер Хичкок», и тот объявлял: «Думаю, на сегодня достаточно». Все желали ему доброй ночи, и он направлялся к своей машине, чтобы отбыть домой».

С самого начала Хичкоку очень нравились теплота и профессионализм Джанет Ли. Режиссер был также обезоружен самоотверженностью, с которой Энтони Перкинс принял приглашение на роль. Костюмер Хелен Колвиг вспоминала: «Тони так серьезно отнесся к своей роли. Думаю, что это произвело на мистера Хичкока большое впечатление, и даже растрогало его». Перкинс вспоминал: «Уже в первый день съемок я понял: ему надо знать, что я думаю и что хочу сделать, и меня это очень сильно удивило. Я осторожно предложил, *что* мог бы сделать, и он сказал: «Давайте».

Раскол

Во время съемок полуденной встречи Мэрион с ее любовником Сэмом в мотеле бушевали немалые страсти. Несмотря на задорный диалог и недвусмысленные декорации, на бюстгальтер и нижнюю юбку на Джанет Ли, а также несмотря на полуобнаженный торс Джона Гэвина, Ли и многие члены съемочной группы отмечали, что недостаточная эротичность отношений между главными героями приводила Хичкока в ярость. В этой сцене режиссер не собирался эксплуатировать откровенную порнографию; тем не менее он и сценарист Стефано старательно сделали эпизод таким, чтобы не только подчеркнуть, что «Психо» принадлежит к фильмам шестидесятых годов, но также и ввести вуайеристическую тему, используя киноприем, который пронизывает весь фильм. «Одна из причин, почему я хотел сделать эту сцену именно так, в том, что к тому времени зритель стал меняться, – признался Хичкок Франсуа Трюффо. – Как мне казалось, откровенный поцелуй в этой сцене не понравится более молодым зрителям, они могут подумать, что это глупо. Знаю, что сами они ведут себя именно так, как Джон Гэвин и Джанет Ли на экране».

Прежние хичкоковские киноэротизмы (самый долгий поцелуй в кино в фильме «Дурная слава» (1946), сексуальное подшучивание в фильме «Окно во двор» (1954), а также в фильме «Поймать вора» (1955) бледнели на фоне первых сцен в фильме «Психо». Костюмер Рита Риггс рассказывала: «Для двух актеров было крайне неловко, едва поздоровавшись, сразу прыгать в постель, но мистеру Хичкоку нравились все эти вольности, и он хотел посмотреть, насколько наэлектризованно и ново будет смотреться сцена между двумя не знакомыми друг с другом актерами». Скрипт-супервайзер Маршал Шлом вспоминал: «Он казался каким-то демоническим, сидя в своем кресле с неподвижным, серьезным лицом, но сцена была пламенной, и мистер Хичкок это знал. Он чувствовал, что сцены в отеле и в ду́ше должны быть сделаны так, чтобы он не сомневался, что они сделаны правильно. А поскольку у него были большие трения с цензурой, он старался, чтобы все было сделано с хорошим вкусом».

Никогда прежде в американском кино эротический дуэт не исполнялся в горизонтальном положении, не говоря уже о полуобнаженности актеров. «Я была так заинтригована работой Хичкока, – вспоминала актриса Ли, – что до последнего момента не осознавала, что нахожусь на съемочной площадке в нижнем

белье. В то время это казалось невозможным. Снимали сцену в закрытом павильоне, но самое смешное было в том, что все, кто наблюдал из-за кулис, выглядели так, будто действительно перед ними происходило нечто».

«На экране Джон Гэвин смотрелся великолепно, но, к сожалению, на самом деле он был холоден, как рыба», – рассказывал член команды, говоря об актере, которого очень хвалил агент по актерам Генри Уилсон, ранее поставлявший студии «жеребцов» из своего «стойла» – таких, как молодые красавцы Рок Хадсон, Гай Мадисон, Рори Калхун и Тэд Хантер. Хичкока откровенно раздражало, что дубль за дублем Гэвин не мог преодолеть свою ледяную сдержанность. Наконец, режиссер крикнул «снято» и занял Джанет Ли в съемках второстепенных эпизодов. «Казалось, что сцена идет не так, как хотелось Хичкоку, – рассказывала Джанет Ли, старательно подбирая слова. – Этот эпизод должен был с самого начала раскрыть всю страстность отношений, чтобы оправдать огромную жертву Мэрион и тот риск, на который она идет». Абстрактными, но выразительными средствами Хичкок подсказал Ли, чтобы она взяла дело в свои руки, как и должно было быть. Ли покраснела, молча согласилась, и Хичкок словно получил факсимиле нужной реакции. Но недовольство режиссера Джоном Гэвином возрастало. Приватно Хичкок называл актера «деревянным».

Рита Риггс, которая после «Психо» работала еще в двух картинах Хичкока, вспоминала: «Ни разу не слышала, чтобы во время съемок этого эпизода режиссер повысил голос, но когда мы просматривали отснятый материал, то заметили, что на экране Джон Гэвин слишком часто виден со спины». А Хелен Колвиг добавила: «У него с Джоном были натянутые отношения. Помню, как тот сообщил через ассистента режиссера, что хочет войти в дверь особым образом. Хичкок посмотрел неодобрительно и сказал ассистенту: «Не беспокойтесь, мы затемним его лицо. Можем вывести его за кадр в одно мгновение». Думаю, Джон действительно старался произвести впечатление на Хича, но на самом деле он лишь раздражал его».

«Не люблю конфликтовать, – однажды признался Хичкок, – но я никогда не поступлюсь моими принципами. В своей работе я определил четкую линию. Терпеть не могу людей, которые работают не в полную мощь. Это предательство… От таких людей я избавляюсь».

Джанет Ли заметила, что одной из отличительных черт гения Хичкока был его метод эффективной эксплуатации пассивности Гэвина. «Странным образом, – говорила она, – для атмосферы напряженности это сработало превосходно. Настоящая страсть

могла бы оправдать кражу Мэрион. Но недостаток полной самоотдачи со стороны Сэма мог заставить некоторых зрителей спрашивать себя: «Действительно ли он ее любит?» От этого образ Мэрион вызывал еще больше сочувствия, что было так необходимо Хичкоку. Это могло также пощекотать нервы зрителя в надежде, что между Мэрион и Норманом могли бы возникнуть какие-то отношения во время странной, но приятной сцены за ужином в мотеле».

Хотя Хичкок не выражал откровенное недовольство актерским составом, мало кто мог охладить его так сильно. Гэвин стал аутсайдером, в то время как Хичкок нашел Ли и Перкинса более привлекательными и живыми актерами. «Тони был и остается очень закрытым человеком, – вспоминал один знакомый Хичкока. – Но он был сильно увлечен фильмом, хотел принять участие во всем. Хичкоку это нравилось, и он ему очень сильно помог. Тони относился к делу чрезвычайно серьезно».

В отличие от Джанет Ли, на подготовку которой Хичкок тратил значительное количество времени, Перкинс мало или вовсе не общался с режиссером до съемок. Джанет Ли вспоминала: «Тони с удивлением узнал, что Хич и я встречались до начала съемок. Но я думала, не потому ли так случилось, что он хотел сохранить некую дистанцию к не совсем светской манере того, как Тони играл Нормана». Перкинс признался: «В фильме «Психо» я поначалу смутился. Когда мы начали работать над фильмом, я фактически не виделся [с Хичкоком], всего лишь однажды [до начала производства], и я был очень признателен, когда все отнеслись со вниманием к тому, что я думал, поэтому я добросовестно и с пониманием подошел и к герою, и различным сценам фильма. Я почувствовал себя увереннее, делая все больше предложений и генерируя различные идеи. В течение месяца у нас сложились хорошие отношения, но я по-прежнему сомневался, показать ли ему страницу диалога, который был сделан так уныло. Он сидел у себя в гримерной, читая присланную самолетом газету «Лондон таймс», что он часто делал в перерыве между съемками. Я сказал: «Мистер Хичкок, по поводу моей речи в завтрашней сцене». Режиссер ответил: «Э-э-э, угу», не отрываясь от газеты. Тогда я продолжил: «У меня есть несколько идей; может быть, вы захотите их выслушать». После этого я как-то замялся. Он кивнул и произнес: «Хорошо». И тогда я начал рассказывать ему свои соображения. Хичкок сказал, что это замечательно. Я забеспокоился: «Но… но… но… они могут вам не понравиться». На что режиссер успокоил меня: «Уверен, они очень хорошие». Он опустил газету и продолжил: «Вы об этом много думали? Хочу сказать, вы действительно обдумывали эти

идеи? Вам действительно нравятся ваши изменения?» Я ответил: «Да, думаю, что эти изменения правильные». После этого он закончил наш разговор словами: «Хорошо, мы так и сделаем». Думаю, что в тот вечер я работал над ними с удвоенной энергией, и уверен, что когда мы приступили к съемкам, он даже не взглянул на первоначальный вариант. Для него все было правильно».

Перкинс добился невероятной подлинности не только во внешнем поведении Нормана Бейтса, но и в его внутреннем состоянии. «Моей идеей было, чтобы в фильме Норман нервно жевал конфетку, – рассказывал про своего героя Перкинс, который должен был стать национальным антигероем. – Он ни за что не замыслил бы зло против кого бы то ни было. У него не было злых, негативных намерений. В нем нет никакого зла».

Несмотря на явную преданность Перкинса своей роли в фильме, особого внимания Хичкока была удостоена Джанет Ли. В перерывах между съемками он постоянно смущал ее всевозможными каламбурами, стишками и бесцветными шуточками. «Больше всего ему нравилось заставлять меня краснеть, – вспоминала актриса, – и сделать это было совсем нетрудно». Несмотря на свое широко известное пренебрежение к актерам, Хичкок задался целью добиться от Ли самой убедительной игры. Его внимание было постоянно приковано к тем моментам, когда Ли играла без слов: казалось, что камера была всецело поглощена сменой эмоций на ее лице. «Моя роль снималась почти в изоляции от остального фильма, – подчеркивала Ли. – Хочу сказать, кроме сцен с Гэвином, в офисе и в нескольких сценах с Тони, в остальном это была только я. Хичкоку все было ясно. Он как бы подвел итог нашей работы: «Это именно тот результат, которого я хотел. Как вы это сделаете, зависит от вас».

Хотя некоторые актеры считали, что их труд пострадал от сжатых сроков съемок и небрежности, с которой работал Хичкок, Ли с этим не соглашалась. «Возможно, ни один из его предыдущих фильмов не снимался так быстро, как «Психо», – вспоминала она. – Но другой, хуже подготовленный режиссер, снимал бы «Психо» гораздо дольше. У меня есть чувство, что если изучить факты и цифры картин Хичкока – как, например, «Человек, который слишком много знал», – то можно заметить, что Хичкок сделал это гораздо быстрее, чем смогли бы большинство режиссеров. Он всегда был превосходно подготовлен».

Джанет Ли живо помнила съемки эпизодов, в которых Мэрион, готовая сбежать к своему любовнику, с упакованными

чемоданами, нервно проезжает через центр города Феникс. По сценарию Джозефа Стефано, действие и настроение эпизода следующее:

Мы рядом с машиной Мэри; камера показывает ее обеспокоенное, виноватое лицо. Она ведет машину с повышенной осторожностью человека, который не хочет быть арестованным полицией за мелкое правонарушение на дороге. Она останавливается на красный свет на главном перекрестке. Глазами Мэри мы видим Лоуэрти и Кассиди, переходящих улицу прямо перед машиной Мэри. Мэри замирает.

Ли объясняла: «То был безмолвный кадр, но, когда я еду и у меня в голове эти мысли, Хич полностью артикулировал для меня то, что я думаю: «О, вот твой босс, – рассказывал он. – Он смотрит на тебя странным взглядом». Точно так же Хичкок артикулировал для Ли голос за кадром босса Мэрион, ее сослуживицы Кэролайн и Кассиди, техасского нефтяника; каждый из них реагировал на ее исчезновение в разговорах, которые героиня воображала, убегая с украденными деньгами.

Маршал Шлом вспоминал: «С Джанет Ли режиссер работал «исключительно тесно» и действительно давал ей указания. Она просто нравилась ему, поэтому он общался с ней с удовольствием. Бывало, он нашептывал ей что-то на ушко, она хихикала и краснела, потом он возвращался в свое кресло с демоническим выражением на лице. Это были прекрасные отношения». Писатель Стефано вспоминал: «Наблюдая за ней, я знал, что она играла превосходно. Хичкок помогал ей, но главное должно было исходить от нее самой».

В отснятой сцене, о которой упоминала Ли, содержится оправдание начальных кадров фильма. Когда камера показывает панораму города, появляются почти документальные титры: **Феникс, Аризона… Пятница 11 декабря 14:43 пополудни.** Хичкок часто определял точное время действия в начальных кадрах своих фильмов, но в «Психо» все было иначе. «Хичкок был в ярости, после того как вернулась группа, посланная в город для съемок его панорамы, – вспоминал художник-постановщик Роберт Клэтворти. – Когда он увидел, *что* они отсняли, то заметил, что в городе еще оставались рождественские украшения на улицах. Это ему совсем не понравилось, и он произнес: «Хм-мм. Это потребует некоторых объяснений». Он всегда старался быть умнее зрителей. В кадрах, где Джанет Ли видит своего начальника, переходящего улицу перед ее машиной, можно заметить, что улица в рождественском убранстве. На пересъемку времени не было. Поэтому в начале фильма указана точная дата событий, в надежде, что хитроумные зрители не будут задавать лишних

вопросов о рождественских каникулах в картине».

Согласно воспоминаниям многих членов съемочной группы, Хичкок большое внимание уделял тому, чтобы фильм был сделан на высоком уровне. «Хичкок был ужасным снобом, – вспоминала актриса, снявшаяся в двух его фильмах. – Надо было разбираться в изысканной еде, вине, путешествиях. Надо было не любить тех же людей, что и он, или быть плохого мнения о них. Иногда это выглядело забавно. Но в большинстве случаев это бесило». Гример Джек Баррон рассказывал: «Он никогда не разговаривал с массовкой. Помню, как он просил переместить всю группу массовки, потому что ему не нравился цвет их одежды».

По мере продвижения съемок, Хичкок сознательно способствовал созданию раскола в съемочной группе «Психо». Однажды он признался в интервью: «Я почувствовал… что герои во второй части были просто фигурами». Костюмер Рита Риггс вспоминала, что существовали два лагеря, имея в виду раскол, который пытался сохранять Хичкок между звездами фильма. В «группу один» входили Джанет Ли и Энтони Перкинс, а к «группе два» принадлежали Вера Майлз и Джон Гэвин. «[Хичкок] любил такой тип напряженности. Джон Хьюстон был таким же. В промежутках между съемками «группа» Тони играли в чрезвычайно интеллектуальную игру, придуманную и названную им «Сущности». Это было немного похоже на игру «Двадцать вопросов». Ведущий выбирал исторического или литературного героя, в то время как остальные должны были угадать, задавая вопросы типа «если бы вы были машиной, были бы вы побитым «Понтиаком», или «Феррари»?» Процесс разгадывания иногда затягивался на несколько дней и становился таким азартным, что мы не могли дождаться конца работы, чтобы вернуться к игре. Думаю, мистер Хичкок любил Тони очень сильно, но тот был очень застенчивым, тихим молодым человеком. И многим из нас только предстояло узнать его, потому что мы видели, как его ум справлялся с этой замечательной игрой».

Актриса Вера Майлз ощущала немалое охлаждение со стороны Хичкока, но сознавала свою роль в их отчужденности. «Мне просто было трудно общаться с тем, кто как бы говорил: «Вот видишь, что ты делаешь», – рассказывала она. – Я была упряма, а ему был нужен тот, из кого можно было бы лепить все что угодно, как из пластилина. Ситуация была ужасная. Я просто унесла с собой все свои претензии. Я не хотела войны, а просто предложила: «Хотите, берите, хотите, нет». Вот так закончились мои отношения с Хичкоком. С его стороны было несколько горьких комментариев, но я никогда не отвечала ему в таком тоне. Продолжаю смотреть на него с восхищением».

Режиссерские инновации

Развлекаясь интеллектуальными играми и феодальными войнами, поигрывая своими режиссерскими мышцами, Хичкок был без ума от технических инноваций. Например, во время долгой ночной поездки героини в машине по шоссе он старался избежать клише. В те дни для съемок движущегося транспорта использовался макет автомобиля на фоне задней проекции. «Так они делают в кино», – было в арсенале приговоров режиссера. Маршал Шлом объяснял: «Для съемок ночных поездок не всегда используется задняя проекция, потому что, в основном, кроме освещенных пешеходов позади машины, в целом все черно».

Но Хичкок нашел, как визуально показать, что героиня заблудилась и свернула с главной дороги. «Однажды он сказал людям, занимающимся спецэффектами и осветителям: «Парни, вот, что нам предстоит сделать», – вспоминал Маршал. – У мистера Хичкока всегда было именно так: «нам предстоит сделать», и это звучало восхитительно. Его идея была оригинальна и не заняла много времени. Он приказал задрапировать черным бархатом весь задник съемочной площадки позади макета автомобиля, чтобы там было совершенно черно. Чтобы изобразить свет фар автомобиля позади Джанет Ли, он приказал осветителям соорудить колесо шириной в три фута с прикрепленными к нему лампами. У колеса была втулка, которая позволяла колесу вращаться на 360 градусов. Чтобы создать иллюзию, что задние огни машины поворачивались то в одну сторону, то в другую, колесо двигалось то в одну сторону от машины, то в другую под определенным углом. На лампах были шторки, поэтому, когда они проходили мимо камеры, она не фиксировала их свет. Через окно машины это выглядело так, будто фары исчезали то слева, то справа за спиной героини. Если отодвинуть колесо на задний план сцены, огни уменьшались в размере, пока не оказывались в тридцати или сорока футах от машины.

Из-за нескольких дней ненастной погоды и забастовки Гильдии киноактеров Хичкок отменил некоторые натурные съемки, а также эпизоды тонкой работы кинокамеры, заменив их простыми, средними кадрами. Во время подготовки производства Хичкок попросил художника-постановщика Джозефа Херли разработать мрачные иллюстрации сцен на болоте Бейтса. Эти рисунки использовались съемочной группой, которая, по заданию режиссера, должна была отыскать натурные виды для съемок. Подходящие пустынные виды были найдены возле военно-

воздушной базы Травис на Гризли Айленде, возле Фейрфилда, в северной Калифорнии. Но нехватка времени и денег вынудили Хичкока использовать на задворках съемочной площадки Фолз Лейк. Точно так же универсальная «домотканая» Мейн-стрит позади «Юниверсал» стала «Фейрвейл» из сценария, а главное офисное здание студии (разрушенное сразу после завершения съемок) послужило зданием суда в окончательном варианте фильма. Хичкок снимал эти сцены так быстро, что его телекоманда едва ли заметила разницу между съемками художественного кино и режиссерскими трехдневными телешоу. Сценарист Джозеф Стефано рассказывал: «Он работал с людьми, которые его знали, поэтому не было никакой показухи, никакого бахвальства. К тому времени Хичкоку не надо было никому ничего доказывать».

Хотя многим сотрудникам Хичкока эти методы работы были знакомы, его знание технических средств и их возможностей постоянно вызывали их удивление. «Он действительно разбирался в линзах, – вспоминал Роберт Клэтворти, ассистент Роберта Бойла на съемках фильмов «Саботажник» (1942) и «Тень сомнений» (1943). – Многие годы он носил маленький футляр с двумя планшетками и карандашом. Объясняя что-то, например, оператору, он рисовал то, что хотел видеть в кадре. Оператор надевал линзу и видел то, что было надо». Несмотря на то, что «Психо» была «маленькой» картиной, Хичкок использовал такой объем технических средств, который должен был усилить соучастие зрителя. Режиссер настоял, чтобы оператор Джон Расселл снимал практически весь фильм пятидесятимиллиметровыми линзами. На тридцатипятимиллиметровых камерах такие линзы давали самое большое приближение к человеческому зрению, какое только было возможно с помощью технических средств. «Он хотел, чтобы кинокамера всегда была глазами зрителя, чтобы тот мог видеть происходящее, словно находится рядом с героями», – вспоминал скрипт-супервайзер Маршал Шлом. И снова Хичкок усилил ощущение вуайеризма, пронизывающего весь фильм, «жестокого глаза, изучающего вас», как говорил Норман Бейтс.

Никаких фотографий, пожалуйста

Когда слухи о фильме распространились по Голливуду словно пожар, Хичкок потребовал от своей съемочной группы, актеров и рекламного отдела еще большей секретности. Режиссер запретил для публичного распространения любую печатную информацию по сюжету. Ни один режиссер не делал этого после Сесила Б. Де Милля, когда тот снимал фильм «Десять заповедей». Однако как мастер саморекламы, Хичкок лихо обеспечил «импровизированные» фотосъемки. Художник-постановщик Роберт Клэтворти вспоминал: «На протяжении всех съемок Хичкок держал на видном месте режиссерское кресло с надписью «миссис Бейтс». Таков был юмор Хичкока. Мисс Бейтс была реальным человеком, Господи, значит, у нее должно быть свое кресло». В один прекрасный день Хичкок уселся в это кресло сам – фотография, предназначенная (и тщательно отснятая) для приманки студийных рекламщиков. В дальнейшем каждый актер, от Мартина Болсама до Джанет Ли, также фотографировались в этом кресле – кроме, конечно, Энтони Перкинса.

Начальство «Парамаунт» сильно раздражали требования Хичкока запретить начальнику отдела фотографии Уильяму «Баду» Фрейкеру (позднее он участвовал в съемках таких замечательных фильмов, как «Ребенок Розмари» и «Небеса могут подождать») фиксировать любой материал, который мог бы намекнуть на содержание фильма или раскрыть его сюрпризы. Режиссер пытался обмануть отдел рекламы, выпуская такие безобидные фотографии, как улыбчивый портрет Джанет Ли в полосатом свитере («Именно такой наряд мистер Хичкок не одобрял категорически», – вспоминала костюмер Рита Риггс). Херб Стейнберг, примкнувший к «Парамаунт» в Нью-Йорке в 1948 году и ставший на студии директором отдела рекламы и связи с общественностью, направил Хичкоку 30 декабря записку. Он возмущался по поводу «статичных» фотографий, «не дающих нам ни восторга, ни аромата того, что, как мне известно, вы творите на экране. Я понимаю ваше стремление к секретности и сознаю важность такого подхода. Однако желательно, чтобы вы позволили нам освещать все, что вы снимаете, чтобы у нас были хотя бы записи на будущее, когда секреты «Психо» станут общеизвестны».

Рекламщик Штейнберг предложил компромисс: если Хичкок позволит фотографу «запечатлеть на пленку как можно больше», то фотограф передаст свою необработанную пленку любому, кого режиссер назначит для ее хранения до того момента, когда станет

возможно воспользоваться данным материалом. Хичкок очень хорошо знал студийных фотографов и рекламщиков, чтобы поддаться на их уговоры. Все фотографии по этой картине были такими, чтобы не выдать никакой информации.

Несмотря на меры по сохранению секретности (Хичкок предоставил прессе фотографии охранников у двери студии звукозаписи), Роберт Блох ничего такого не заметил. «Однажды я оказался на студии «Юниверсал» по делу, – вспоминал писатель. – В то время, когда снимался фильм «Психо», в шоу Хичкока транслировались несколько телепьес. Я спокойно прошел на съемочную площадку. Они тогда не сильно заботились о секретности и нежелательных посетителях на площадке. Я наблюдал, как Хичкок наставляет Тони Перкинса, прогуливаясь с ним вдоль дверей комнат в мотеле, и это все. Я никому не представился, ни с кем не разговаривал. Никто не заговаривал и со мной».

Сценарист Джозеф Стефано посещал съемки регулярно – по крайней мере, в первые дни. Эго Хичкока расцветало рядом с таким неофитом, как Стефано, жаждущим познать кинематографические тайны. Но, по воспоминаниям некоторых членов команды, Хичкок позднее сожалел о своем великодушии. Маршал Шлом объяснял: «В те дни агенты и писатели никогда не допускались на съемочную площадку. Думаю, из вежливости мистер Хичкок сказал, что [Стефано] может зайти и посмотреть. Поскольку сценарий был у меня в руках, Стефано смотрел и слушал, что он говорит. Потом прошептал мне: «Они его изменили». Ну что же, актеры это делают. Моя работа отчасти заключается в том, чтобы знать, когда что-то сказать режиссеру, а когда промолчать. Но Стефано начал делать определенные предположения и критиковать, и, думаю, ему немного прикрыли рот. Знаю, было именно так. Мистер Хичкок никогда не допускал шуток на площадке. От этих маленьких уловок он злился. Он всегда знал, когда кто-то пытался давить на него. Он чувствовал, что Джо иногда пытался это сделать, поэтому не допускал ничего такого».

Заслуженная водевильная радио– и киноактриса Лерен Таттл, сыгравшая роль жены шерифа («маленькая, живая женщина», как написано в сценарии), впервые начинала у Хичкока в сороковые годы в его великом немом фильме «Жилец» (1926) (за игру в этой картине Хичкок наградил актрису шлепком по «мадам сижу»). На съемках «Психо» Таттл пришла в замешательство, когда роли, которые сыграли она и Джон Макинтайр, в готовый вариант фильма не вошли. Ее также беспокоило, что манера руководства Хичкока сильно изменилась. Актриса расстроилась, когда

режиссер с явной тоской наблюдал за ее короткой репетицией с Макинтайром, Верой Майлз и Джоном Гэвином: «Он доверял актерам и не давал много указаний, кроме того, что просил меня стоять строго на своей метке. Сцены он ставил, как чертежи. Меня он предупредил: «Если вы сместитесь хотя бы на дюйм в любую сторону, то выйдете из моего света», а потом развалился в своем кресле, словно заснул. Меня это так встревожило, что я направилась к помощнику режиссера и спросила: «Неужели он проспал всю нашу сцену?» Помреж меня успокоил: «Это хороший признак. Он составил вашу сцену и ваши движения так старательно, что наизусть знает, как это должно выглядеть. Он просто наслаждается звуком».

Таттл спокойно приспособилась к неортодоксальному стилю расслабления Хичкока. «Работа с ним была подобна возвращению в утробу матери, – рассказывала она. – Думаю, все четверо из нас ощущали себя словно в безопасном коконе». Несмотря на то, что Хичкок был в восторге от старой актрисы, он не жалел яда, когда злился. «Я не могла точно следовать своим меткам, – рассказывала Таттл, вспоминая короткую съемку на «Серкл Драйв» в декорации, изображающей пресвитерианскую церковь в Фейрвейле. – Хичкок мог быть испепеляюще саркастичен. Он не был ни льстецом, ни дураком. Во время съемок сцены у церкви он выглядел очень серьезным. Он показал мне, что ему надо, и даже каким образом и как быстро я должна ходить, но я попыталась возразить: «Мистер Хичкок, у меня не такие большие шаги, как у мужчины, у меня женский шаг!» Он ужасно разозлился. Однако я поняла: если он говорил, что я стою не на том месте, то это соответствовало дизайну, который он разработал для действия актеров и своих камер. И приходилось делать так, как он считал правильным».

Хичкок забавляется

Когда Хичкок не дремал, уединившись в бунгало с «Лондон таймс», или не общался со своей съемочной группой, он забавлялся самым тривиальным способом. Любимым занятием для него был выбор места и времени камеропоявления в собственной картине. Хотя ему нравилось хранить свое экранное появление в тайне даже от съемочной группы, Хичкок изредка делал намеки. «Он молчал до самого последнего момента, – вспоминала костюмер Рита Риггс. – Но в этой сцене ему хотелось сняться со своей дочерью. Это была его «сентиментальная причуда».

Хичкок появляется в кадре как человек в ковбойской шляпе, стоящий на краю тротуара, мимо которого проходит героиня, спеша в риелторскую контору. Об их совместной работе Патриция Хичкок вспоминала: «Я всегда испытывала благоговейный страх перед ним. Он такой замечательный режиссер. На съемочной площадке мы даже забывали, что являемся родственниками. Я бы не сказала, что он строгий; он всегда терпелив и спокоен. И знает, чего хочет». Отец и дочь сыграли сцену очень гладко.

Во время съемок Хичкок настоял, чтобы в его трейлере установили межконтинентальный телефон. «Интересно, какая теперь погода в Лондоне?» – размышлял он вслух в промежутках между съемками, удаляясь в свой трейлер для выяснения этого вопроса. «В его жизни действительно не было ничего, кроме еды, вина и кинорозыгрышей, – рассказывал Маршал Шлом. – Из налоговых соображений он завел себе ранчо в Лос-Гатосе, где выращивал виноград для изготовления шампанского, и терял на этом деньги. Он пил только «Монтраше», привезенное из Франции, которое стоило пятнадцать долларов за бутылку – в то время, когда в Америке вино стоило не больше двух-трех долларов за бутылку. «Психо» мы снимали в рождественское время, и он звонил в ресторан «Максим» в Париже, говоря: «Хочу фуагра». У него была сделка с авиакомпанией «Транс Уорлд Эйрлайнз», которую он называл «Тини-Уини-Эйрлайнз». Из ресторана «Максим» ему доставляли еду с пилотом компании, который собственноручно привозил посылку в лос-анджелесский аэропорт и передавал шоферу [Хичкока], а затем ее доставляли прямо на студию. Такой багаж никогда не знал таможни».

Во время съемок «Психо» другим занятием Хичкока на досуге было изобретательство всевозможных приспособлений. Маршал Шлом рассказывал: «Однажды он захотел выяснить, можно ли изобрести электровзбивалку. Мы на большой скорости сняли его

руку с механической мутовкой, взбивающей сырые яйца, чтобы потом можно было показать это в замедленном действии. Он попросил человека, занимавшегося спецэффектами, взять смеситель и сделать то же самое, но установить лопасти сбоку, чтобы миксер вращался». Хичкок вовсе не собирался как-то использовать такие изобретения. Удовольствие для него заключалось в разработке технических деталей.

В другом случае Хичкок размышлял: «Хорошо бы снимать героев на Эйфелевой башне, не поднимаясь на нее». Режиссер направил Шлома в дорогую техническую лабораторию по поиску спецэффектов высокохудожественного уровня. Но ничто из добытого материала его не устроило. Признания не получил красивый и сложный кухонный гарнитур от Сен Шарле, который во время съемок «Психо» студия «Юниверсал» установила в доме Хичкока. Когда режиссер узнал, что кухня на 3,8 дюйма меньше, чем в его плане, он заставил все полностью переделать… за счет студии. Сотрудник сценарной группы Шлом предположил, что в основе такого поведения лежит не капризность режиссера, а его фрустрация. «Его жена превосходно готовила, и ради нее он установил у себя эту прекрасную кухню. Однако его вес был настолько избыточным, что он не мог получить страховку, – пояснил Шлом. – Поэтому он вынужден был сидеть на строгой диете, ограничиваясь четырьмя унциями мяса в день, изредка запивая его бокалом «Дюбонне». Он просто был болен».

«Он мог быть очень смешным и самоуничижительным, – вспоминал Стефано. – Несмотря на большой вес, он сумел прилично похудеть. «У меня живот отвис, словно старый фартук», – шутил Хичкок. Потом он рассказал мне эту феерическую историю про то, как был на невероятно пафосном ужине у молодого режиссера, изо всех сил старавшегося произвести на него впечатление. Он заметил: «Официант подошел наполнить наши бокалы вином, держа в салфетке бутылку, которая даже не была охлаждена! что за показуха!» С такими людьми он расправлялся безжалостно, и я смеялся, потому что об этом он рассказывал именно мне».

Другие сотрудники Хичкока смотрели на странности режиссера более доброжелательно. «Он рассказал мне, что у него никогда не было прав на вождение автомобиля, потому что он боялся дорожной полиции, – вспоминал Маршал Шлом. – Машину водила его жена. Но каждый год компания «Форд», одна из спонсоров его картины, присылала ему новый «Тандерберд». Он просто отдавал машину своей дочери Пэт». Костюмер Рита Риггс также благожелательно воспринимала слабости Хичкока. «Однажды вечером они с Альмой пригласили меня на обед у них

в доме, что я сочла большой честью, – рассказала Рита Риггс, вспоминая тот вечер с улыбкой. – Самым забавным было наблюдать, как он пытался уместиться в моем маленьком «Фольксваген-Жуке», заполняя весь салон своим великолепным, так хорошо всем знакомым силуэтом. Пока мы ехали по шоссе в сторону Бель-Эйр, проезжавшие мимо автомобилисты радостно фотографировали нас».

Риггс умела видеть суть Хичкока сквозь его строгость на съемочной площадке и пугающую грандиозность шедевров, развешенных по стенам его дома. Она с удовольствием вспоминала «прекрасную интимность» встречи с режиссером и его женой на их новой кухне. «Я всегда думала о нем, как о принце, заточенном в теле лягушки, – говорила Риггс. – Он по-настоящему любил красоту и умел ее создавать. Думаю, своенравие и внешняя раздражительность были частью его восхитительной творческой натуры. Все говорят о его шутовстве и эксцентричности, но он был ироничен, чего многие люди в нем не замечали. Например, однажды вечером я пришла домой и на пороге обнаружила корзинку дикой французской земляники, потому что недавно мы разговаривали о землянике. Воспринимать ли это как эксцентричность, или он делал это просто ради удовольствия?»

Довольно необычным в методе Хичкока было то, что он заставлял редактора и монтажера Джорджа Томазини и скрипт-супервайзера Маршала Шлома просматривать отснятый за день материал. «Он никогда сам не просматривал этот фильм, – утверждал Шлом. – Проработав материал, Джордж и я должны были рассказать ему, что, на наш взгляд, было хорошо, а что плохо. Он всегда знал, что у него есть». Томазини, поработав над фильмами «Не тот человек», «Головокружение» и «На север через северо-запад», был одним из сотрудников, вкусу и инстинкту которых Хичкок доверял полностью. Без учета этих достижений Томазини было заплачено за редакцию «Психо» всего 11 000 долларов.

Шлом вспоминал, с каким трудом Хичкок пытался снять крупным планом реакцию Веры Майлз на книгу, найденную ею в спальне Бейтса. Как написано в сценарии, этот момент был чистой мелодрамой. «Потрясенная [Лайла] смотрит широко распахнутыми глазами. В них отвращение. Она захлопывает книгу и роняет ее». Шлом вспоминал: «Мистер Хичкок хотел, чтобы легким изгибом брови она намекнула на то, что это порнографическая книга. Ему это было очень важно. Пришлось сделать, кажется, дублей шестнадцать, что для него было необычно». Работая с Хичкоком, Вера Майлз удивлялась очень

мало. «Если бы он приказал мне допрыгнуть до Луны, – рассказывала она, – то я настолько доверяла его мнению, что, возможно, попыталась бы это сделать». Этот момент был также замечателен тем, что в первый и последний раз Хичкок и оператор Джон Расселл использовали для съемок не только пятидесятимиллиметровые линзы. «Это были стомиллиметровые линзы, – вспоминал Шлом. – Он обычно говорил, что для большего эффекта сохранил крупный план… потому что действительно хотел, чтобы зрители что-то узнали. Когда Джордж Томазини и я показали ему отредактированный материал, он сказал: «Парни, вы сделали неверный выбор». Мы вернулись на студию, просмотрели весь материал, потом предложили ему другой вариант. «Нет, – сказал он, – все еще не то». Так продолжалось еще три или четыре раза. «Снова не то», – опять говорил он. Представляете, нам пришлось записать все семнадцать вариантов на одной бобине и просмотреть их все на большом экране. Он знал, какой вариант был лучшим. Он видел то, чего не видели мы».

Сол Бэсс и вопли в ду́ше

Кроме верных соратников Грина и Шлома, Хичкок особенно ценил наблюдательный глаз художника-оформителя Сола Бэсса. «Я просто слонялся по съемочной площадке с бумагами под мышкой», – вспоминал Бэсс, которому, кстати, Хичкок заплатил десять тысяч за тринадцать полудней в течение тринадцати недель за работу в качестве «консультанта по живописи». Бэсс рассказывал: «Выполнив какую-то работу, я приносил ее и показывал ему. Мы обсуждали ее, а потом я бродил повсюду и смотрел. Для меня [«Психо»] был чем-то вроде игры на трубе в оркестре, когда ты знаешь только свою партию. Допустим, трубача нет целый день, а потом он возвращается и выясняет, что оркестр играет «Кармен».

После бесед с режиссером Бэсс делал заметки и выполнял то, что просил Хичкок. Одна из ранних концепций Сола строилась вокруг финальной сцены, где Норман Бейтс находится в камере заключения и его личность полностью поглощается личностью матери. В сценарии Джозеф Стефано описал это так:

«Стены камеры белые, гладкие. Окон нет. Никакой мебели, кроме стула с прямой спинкой… комната безликая, здесь царит покой и полная изоляция от внешнего мира».

Бэсс говорил: «У меня появилась маленькая идея, которую я назвал «Мать Уистлера». На картине Джеймса Эббота Мак-Нейла Уистлера мать сидит в кресле, а на стене висит картина в рамке. Поэтому я сделал эскиз, где Тони Перкинс сидит, завернувшись в одеяло, а в стене имеется вентиляционное отверстие, в том же месте, как на картине Уистлера «Мать». Во время съемок Хичкок удалил все визуальные намеки на картины в рамках.

Две самые сложные сцены – убийство в ду́ше и убийство Арбогаста – потребовали усилий не только Бэсса, но также и всей команды. Хотя у Хичкока был один из лучших иллюстраторов кинематографа Джозеф Херли, режиссер заплатил Бэссу 2000 долларов за раскадровку сцены в душе. «Это была хорошая идея, – вспоминал коллега Херли, дизайнер Роберт Клэтворти. – Джо мог сделать полную раскадровку, но Сол был свободен от клише, которые довлели над нами».

В этом эпизоде были очевидные ловушки: потенциально ощутимая ярость, а также нагота. Хичкок сказал Леонарду Сауту: «Я хочу снять этот эпизод и сделать его монтаж отрывисто, чтобы зрители не поняли, что происходит». Бэсс откликнулся на требования Хичкока при монтаже, при создании заграждения из косых углов, средних и ближних планов. Несмотря на то, что в

сцене было мало движения и образов, которые сами по себе могли бы смотреться банально или незловеще, фрагменты кадров, смонтированные вместе, должны были создать впечатление дикой, почти неистовой жестокости. «Передо мной стояла трудная задача, – объяснял Бэсс, – нечто вроде желания сотворить страшное убийство, но без крови. Мне показалось, что это было бы здорово».

Чтобы организовать Хичкока и его команду на репетиции эпизода, художники Роберт Клэтворти и Джозеф Херли построили макет душевой. Режиссер испытал временную декорацию на второй неделе съемок. «Мы проверили сцену в душе, соорудив ванну и две ровные стены на легендарной «Сцене призрака», – пояснял Клэтворти. – Мы с Джо забрели на эту огромную темную сцену во время теста, и когда мы подошли ближе, то увидели, как костюмерша полотенцем чистит синий саржевый костюм Хичкока. Джанет была в купальном костюме. Возможно, это случилось потому, что мы построили декорацию слишком быстро, краска еще не высохла до конца, и брызги от душа разлетались во все стороны. Кроме того, проклятая ванна не сливала воду. Хич нас заметил. «Парни, – сказал он, – это никуда не годится. Полагаю, это по части департамента недоразумений».

Для основных съемок эпизода Клэтворти и Херли соорудили отдельную декорацию в четыре стены, которые могли быть свободно удалены, чтобы Хичкок мог расположить кинокамеру с любой стороны. Кроме того, разборная конструкция позволяла снимать душ и ванну как по отдельности, так и присоединив их к более просторной полноценной декорации ванной комнаты в павильоне 18-А. Эта декорация была приблизительно в шесть футов от внешней стенки ванны до стены. По словам Клэтворти, Хичкок настоял на «ослепительно белом кафеле» и блестящей фурнитуре в ванной, что напоминало сцены в таких фильмах, как «Убийство» (1930) и «Завороженный» (1945).

В предыдущих фильмах ванные комнаты изображались как места разоблачения или угрозы. В «Психо» все должно было быть иначе. Теперь должна была открыться новая страница в восприятии наготы и в изображении откровенного ужаса. По воспоминаниям Джанет Ли, Хичкок начал готовить ее к эпизоду в середине ноября. «Мистер Хичкок с гордостью показал мне раскадровки Сола Бэсса, – рассказала Ли, – в подробностях описав, как он собирался снимать эту сцену по плану Сола. В раскадровке были детально разработаны все углы, чтобы я знала, где будет перемещаться камера. Она постоянно перемещалась в разные места». Писатель Джозеф Стефано вспоминал о встрече с Хичкоком после его встречи с ведущей актрисой. Стефано

отмечал: «Хичкок заявил: «Похоже, у меня будут проблемы с Джанет. Она очень озабочена своей грудью. Думает, что та слишком большая». Он знал, что будет трудно иметь дело с женщиной, чувствующей себя неловко даже в сцене, где она была в бюстгальтере. Он сказал: «Ради нее мы постараемся сделать все очень быстро». Он не желал Джанет ни проблем, ни каких-либо затруднений».

Гример Джек Бэррон отмечал: «Когда я впервые встретился с мистером Хичкоком в его офисе, чтобы поговорить о фильме, он сказал мне, что постарается уговорить Джанет сняться в эпизоде обнаженной. Когда дошло до дела, она никак не соглашалась. Пока шло время, он сказал, что попытается использовать «европейский вариант», но она снова отказалась. Я спросил, надо ли мне что-то подготовить, но он ответил: «Нет. Мы прикроем, сколько сможем, и никогда не покажем на экране настоящей резни. Просто раздобудьте побольше шоколадного сиропа вместо крови». Джанет Ли задумалась: возможно, Хичкок просто поднял вопрос о наготе, как приманку для своих сотрудников мужского пола. «Конечно, мистер Хичкок никогда не просил меня сняться обнаженной, поскольку нагота на киноэкране в те времена была просто невозможна. Сцена с откровенной «обнаженкой» подвергла бы сомнению его способность умно и тонко передавать свои идеи».

Костюмеры Хелен Колвиг и Рита Риггс были поставлены перед дилеммой наготы, требований цензуры и защиты репутации звезды. «Ситуация была истерическая, – вспоминала Ли, старательно рассматривая костюмы для стриптизерш в модных журналах. – Они все были в перьях, блестках, стразах и райских птицах. Она [Риггс] предложила гениальную идею использовать искусственную кожу, которая прикрывала бы мою грудь и интимные места, – и это было здорово».

«Мы с Джанет хихикали просто из скромности, – вспоминала Риггс. – Я впервые имела дело с «наготой» в кино. Мне приходилось думать о застенчивости не только Джанет, но и мистера Хичкока, поэтому я подумала о том, что буду чувствовать я? Раскадровка, особенно этой сцены, была такая новационная; мне надо было только взглянуть на кадры, чтобы понять, что мы должны увидеть. И мне стало ясно, что вовсе не надо показывать все тело, а, скажем, обнаженную спину, зону живота, или грудь, но только до того места, где начинаются соски. Я стала воспринимать это как скульптуру. Если будет видна часть груди – например, под согнутым локтем, – то я могла бы нанести искусственную кожу, приклеить ее, отполировать и убрать лишнее там, где должно виднеться тело. Да, это заняло бы много

времени, но гораздо важнее, что Джанет станет чувствовать себя раскрепощеннее».

В целях предосторожности Хичкок нанял за 500 долларов Марли Ренфо, рыжую, двадцатитрехлетнюю танцовщицу Манхэттена и Лас-Вегаса, чьи размеры (175 см, 91-60-90) почти соответствовали размерам Джанет Ли. «Некоторые режиссеры могли приказать: «Ты будешь сниматься голой», – вспоминал скрипт-супервайзер Маршал Шлом. – Но он совершенно не хотел, чтобы Джанет чувствовала себя неловко, и не мог допустить какой-либо безвкусицы на экране. Он считал, что сцена в душе должна была шокировать, а не возбуждать зрителя». Хичкок так объяснил свою позицию писателю Стефано: «Хочу, чтобы в эпизоде голой была та, в чьи обязанности входит нагота, чтобы не ломать голову над тем, как бы ее прикрыть». С его стороны это было очень умное решение». Хичкок снова подразнил любопытную прессу по поводу эпизода, заявив, что присутствие мисс Ренфо связано исключительно с «видом мисс Ли сзади».

Несмотря на пуристические намерения Сола Бэсса снять «бескровное убийство», в раскадровке сцены имеются крупные планы окровавленных рук жертвы, прижатых к располосованному горлу. Когда Хичкок одобрил рисунки, Бэсс 10 декабря отснял пробные кадры. «Я одолжил старомодную репортерскую камеру с двадцатипятифутовым магазином, – рассказал Бэсс. – Прежде всего мне хотелось посмотреть, что получится, если остановить кадр прямо над соском. При заряженной пружине она пройдет как раз двадцать пять футов, пока пленка не иссякнет. Для съемок Джанет я использовал дублершу. В конце дня я задержал ее немного дольше. Мы просто установили основной свет и сбросили двадцать пять футов материала, а потом нарезали его вместе, чтобы посмотреть, как это сработает. Я показал материал Хичу, и он решил, что получилось неплохо».

Бэсс объяснил, что тесты эпизода просто подтвердили: такой подход возможен. «Основная идея сцены основывалась на серии повторяющихся образов, в которых было много движения, но мало активности», – отвечал художник-оформитель. – В конце концов, действие состояло лишь в том, что женщина принимает душ, ее убивают и она медленно сползает в ванну. Вместо этого мы сняли повторяющуюся серию кадров: она принимает душ, принимает душ, принимает душ. Ее убивают-убивают-убивают-убивают. Она сползает-сползает-сползает. Ее убивают-убивают-убивают-убивают. Она сползает-сползает-сползает. Другими словами, движение было очень ограниченным, а динамика, чтобы вовлечь зрителя, – весьма значительной. Вот это я принес режиссеру. Не думаю, что сцена в душе была типичной для

Хичкока в обычном смысле слова, поскольку он никогда не применял такую быструю смену кадров. По современным нормам, мы не считаем, что это представляет стаккато-кадр, поскольку мы привыкли к чередованию быстрых кадров. Но в те дни – не помню, сколько времени это длилось, две или три минуты, в течение всего эпизода, сорок или шестьдесят коротких кадров, – тогда это было стилистически очень ново. Для большого режиссера, чтобы добиться импрессионистского, а не линейного образа убийства, вполне естественно использовать такую быстро меняющуюся монтажную технику».

Согласно мнению Хичкока, для раскадровки Бэсса должно было потребоваться семьдесят восемь позиций кинокамеры. Для съемки многих кадров нужно было соорудить на студии специальный помост. В статье, опубликованной в журнале «Верайети» в то время, отмечаются несколько потрясающих технических приемов этой сцены. «Мистер Хичкок будет репетировать монтаж фильма, – писал журналист Джеймс В. Меррик, – инсценируя эпизод и снимая его одновременно с разных точек с помощью ручной кинокамеры. Полученные результаты съемок такой легкой переносной камерой потом будут смонтированы и отредактированы, чтобы в дальнейшем использоваться как основа для эскизов мистера Хичкока, по которым он позднее снимет страшные сцены традиционной кинокамерой».

Когда репортер «Верайети» спросил Хичкока, не опасается ли тот, что сенсационные методы съемок сюжета вызовут недовольство цензуры, режиссер ответил: «Знаете ли, мужчины иногда убивают и голых женщин». В этой статье почти процитирована логическая линия диалога из фильма. Когда Норман защищает Мэрион, говоря: «Мама, она просто незнакомка! Она проголодалась, а на улице проливной дождь», миссис Бейтс кричит в ответ: «А разве мужчины не хотят и незнакомок тоже?»

До начала съемок 18 декабря и в продолжение с 21-го по 23-е число Хичкок считал, что зафиксировал каждый предсказуемый элемент эпизода. У павильона 18-А народ толпился так, словно это был продовольственный магазин или касса выдачи зарплаты. «Никогда не думал, что на студии работает так много народа», – саркастически заметил визажист Бэррон. Хичкок отгородился от зевак и сделал удачный публичный маневр, выставив у дверей павильона охрану, которая потом была сфотографирована специально для жадных до сенсации газет. «Пресса и фотографы жаждали новостей, – усмехалась Рита Риггс. – Мистер Хичкок кормил их именно тем, чем считал допустимым, и они гордились

тем, что были удостоены такой чести».

Режиссер озадачил коллег, отдел рекламы студии и главу фотоотдела «Бада» Фрэнкера, разрешив Юджину Куку из «Нью-Йорк таймс» порыскать на съемочной площадке и отснять кое-что для статьи. Хичкок скупо сцедил Куку новость, что персонаж в исполнении Джанет Ли будет убита в душе. «Возможно, я использую переносную кинокамеру, – размышлял перед репортером Хичкок. – Но пока еще не решил». Комментарий представляет интерес в свете проверки материала, отснятого Солом Бэссом переносной кинокамерой. Тем не менее большинство членов съемочной команды «Психо» считали, что это была не более чем виртуозная обработка прессы Хичкоком. «Не могу себе даже представить, чтобы он в принципе любил переносную кинокамеру», – вспоминал сценарист Джозеф Стефано.

С технической точки зрения фактические съемки эпизода в душе, как вспоминал ассистент режиссера Хилтон Грин, «не были чем-то особенным; все заранее знали, в каком месте должно находиться оборудование, какими должны получиться кадр за кадром, эпизод за эпизодом. Время уходило только на то, чтобы установить камеру в нужном месте и под нужным углом. В фильме этот эпизод стал самым знаменитым, но сделать его было совсем нетрудно».

Как всегда бывает с классическими киноэпизодами, точные подробности съемок сцены в ду́ше со временем поблекли вследствие избирательности нашей памяти и индивидуальности восприятия. В конце концов, остались лишь дымка легенды и пыль противоречий. По разным версиям, Энтони Перкинс участвовал или не участвовал в съемках этой сцены. Другие задают вопрос, снималась или не снималась Джанет Ли обнаженной. Авторство сцены в душе приписывалось многим. Ходили легенды, что для этого была приглашена особая кинокоманда из Японии или Германии, вплоть до того, что все это придумал художник-оформитель Сол Бэсс. И действительно, с семидесятых годов и до настоящего времени Бэсс, удивив многих, приписывает только себе авторство этого эпизода.

Общеизвестно, что Хичкок был чрезвычайно скуп в признании чужих заслуг. В своих опубликованных беседах с Франсуа Трюффо режиссер высказался о вкладе Бэсса: «Он сделал всего одну сцену, но его монтажом я не воспользовался. Он должен был выполнить афиши, но поскольку его заинтересовал сам фильм, я позвал его сделать раскадровку эпизода, где детектив поднимается по лестнице, перед тем как быть убитым». Хичкок подробно рассказал, как ему пришлось переснять сцену Бэсса.

Никогда публично режиссер не признавал участие Бэсса в съемках сцены в душе. Сам же Сол, рекламируя свой дебютный художественный фильм «Четвертая фаза» в 1973 году, удивил многих откровениями о «Психо» в «Лондон санди таймс». Репортер этой газеты писал: «Он [Бэсс] был приглашен Альфредом Хичкоком для создания знаменитой сцены в душе в фильме «Психо» и закончил тем, что срежиссировал эту сцену». Статья иллюстрируется воспроизведением раскадровок Бэсса, и цитируется высказывание художника-оформителя, где он говорит о Хичкоке: «Этот человек – гений. Но почему гений должен быть таким жадным?» Согласно «Санди таймс», Бэсс рассказывал: «Когда фильм вышел на экран, все сходили с ума от сцены в душе, которую сделал я, буквально кадр за кадром, по своим раскадровкам. Но потом у Хичкока на этот счет появились свои мысли».

В течение многих лет заявления об авторстве Бэсса, подкрепленные другими публикациями, принимались некоторыми безо всяких вопросов. В книге «Кино– и видеогид Халливела», энциклопедии с кинематографакритическими комментариями, автор Лесли Халливел писал о «Психо» как о «потрясающем «шокере», созданном Хичкоком как шутка и воспринятом как фильм ужасов, где центральный эпизод убийства в душе приписывается не Хичкоку, а Солу Бэссу». Халливел – а его вряд ли можно назвать поклонником Хичкока – далее пишет о режиссерском авторстве «Психо», как принадлежащем «Хичкоку (и Солу Бэссу)».

Статья в «Верайети» от 3 июня 1981 года пишет в подробностях о том, как Бэсс снимал эту знаменитую сцену. «Я показал его [контрольный отснятый материал, сделанный с помощью переносной кинокамеры] Хичкоку, и он очень любезно предложил: «Ты это сделаешь». Он присутствовал на съемочной площадке. Это был действительно великодушный жест. Я получил от этого настоящее удовольствие». Сегодня Бэсс, ставший всемирно известным за свои корпоративные логосы и документальные фильмы, называет цитаты из газеты «Лондон санди таймс» и из других газет «совершенно неточными». Он подробно описал съемки этой сцены так: «Настало время съемок этой сцены, и он великодушно пригласил меня. Вот так это и было».

По прошествии тридцати лет Бэсс вспоминал: «Я сам режиссировал фильмы. Это так сложно, изнуряюще и забирает все время. Если кто-нибудь может вам в чем-то помочь, вы этому только рады. Если кто-то может вас от чего-то освободить, вы принимаете это с благодарностью. Именно поэтому [Хичкок]

обращался ко мне за помощью в некоторых моментах, чтобы я сконцентрировался на том, на что он не успевал обратить свое внимание, пока занимался всем остальным».

С точки зрения многих членов съемочной команды, любые недоразумения по вопросу, кто режиссировал эту сцену, беспочвенны. «Я был на съемках каждого мгновения этой сцены, – признался скрипт-супервайзер Маршал Шлом. – *Никто* не режиссировал картины мистера Хичкока, кроме него самого. Декорация состояла из четырех «бешеных» стен, и такая маленькая ванна, не более шести футов, что он едва мог протиснуть туда кинокамеру. Съемочная площадка была закрыта, а у двери стоял охранник. Никаких посетителей не было. Женщина, изображавшая тело Джанет Ли, «пляжница» или «нудистка», как назвал ее мистер Хичкок, расхаживала по площадке, что было дня нас очень ново. Мы фактически снимали только части тела. Не припомню, чтобы видел раскадровку, как это принято теперь».

Костюмер Рита Риггс отчетливо помнила съемки и раскадровки. Как и другие члены съемочной группы, она говорила, что съемки откладывались дважды: первый раз, когда у Джанет Ли был насморк, и второй раз, когда у кинозвезды наступили критические дни. «Я была занята на съемках ежедневно, потому что эпизод был очень важный, – рассказала Риггс. – Съемки проходили на малюсеньком пространстве с ширмами со всех сторон. Все были очень внимательны и старались обращаться с Джанет с максимальной осторожностью. Раскадровки этого эпизода были невероятные, но мистер Хичкок снимал все только сам. Он снимал кадр за кадром в строгом соответствии с раскадровками, поскольку каждый из нас их видел, чтобы точно знать, что должно попасть в кадр. Джанет, потрясающе выносливая и превосходный профессионал своего дела, никогда не обнажалась. После того, как мы нанесли ей на тело искусственную кожу, приклеили ее и отполировали, душем вся эта кожа была смыта. Мистер Хичкок несколько раз терял терпение и говорил: «О, ну же, на пляже мы все это уже видели». Но Джанет Ли была права. Как ведущая звезда, красивая женщина и мать, она вовсе не должна была выставлять напоказ свое обнаженное тело. Это разрушительный момент. И тема для пересудов».

Костюмер призналась, что технические «страшилки» во время съемок сцены в душе раздражали обычно невозмутимого режиссера. «Иногда мистер Хичкок просто уходил, потому что уставал от шума воды в течение трех часов, наготы и бесконечных вытираний [искусственной кожи с тела актрисы]. Он мог

передать съемку одного или двух кадров своему ассистенту. Помню, как он сидел и крутил пальцами по часовой стрелке, или же, когда особенно уставал, против часовой стрелки. Также помню, как он, не пытаясь разрядить напряжение, нарочито важничал, чтобы скрыть свою застенчивость».

Джанет Ли вспоминала съемки, словно те были вчера. «Хич предельно четко объяснил, чего хотел от меня в сцене в душе. Он требовал предельной ясности, что я не только смываю грязь со своего тела, не просто вымываю из своей жизни этого человека, но пытаюсь очиститься от зла, которое совершила Мэрион, и готова расплатиться по счетам за содеянное. Душ стал купелью для крещения, очищающей от греховных мыслей. Мэрион снова становилась девственницей. Он хотел, чтобы зрители почувствовали ее умиротворение, некое перерождение, чтобы момент нападения на нее стал еще более шокирующим и трагичным».

Детализируя съемки этой сцены, Ли подчеркнула: «Сол Бэсс присутствовал на съемках, но он никогда не давал мне никаких указаний. Совершенно никаких. Сол превосходен, но он никогда не сделал бы своих рисунков, если бы мистер Хичкок не обсуждал с ним то, что хотел от него получить. И невозможно было бы отснять то, что он нарисовал. Почему всегда в таких ситуациях возникают противоречия? Ведь когда все получается так хорошо, как в этой сцене, привлекшей внимание ко всем, кто участвовал в ее создании, то можно было бы надеяться, что воспоминания будут счастливыми».

Поскольку в сцене убийства в душе участие Энтони Перкинса не требовалось, Хичкок отпустил его в Нью-Йорк на репетиции бродвейского мюзикла Франка Лоссера «Гринвиллоу», к которым актер готовился для премьеры 8 марта 1960 года. Сценарист Джозеф Стефано покатывался от смеха, вспоминая, как Хичкок осторожно признался ему, что считает Перкинса «очень застенчивым с женщинами», и лучше будет избавить его от ненужного смущения и неловкости. «Это не совсем удобно», – сказал режиссер своему сценаристу. Спустя тридцать лет Перкинс, узнав об опасениях режиссера, заметил: «Это было очень мило с его стороны. Весьма типичное для него великодушие. Это лишь плод его воображения, но все же с его стороны было ужасно мило так думать обо мне. Я спросил: «Послушайте, мне нужно на репетицию», и Хичкок с необычайной любезностью разрешил: «Поезжайте, вы нам в этом эпизоде не понадобитесь». Только в готовом варианте фильма можно видеть, что силуэт в дверном проеме лишь отдаленно напоминает меня».

Перкинс и слышал, и читал заявления Сола Бэсса. «Между

постановкой кадра за кадром и их съемкой существует большая разница. Он [Бэсс], возможно, зарисовал сцену кадр за кадром, но на съемочной площадке его не было. Меня, конечно, там тоже не было, однако так рассказал мне Хилтон [Грин]. И теперь [появляются слухи о том, что съемки вела] иностранная съемочная группа? Это бред. В те дни в Голливуде не работали никакие иностранные съемочные группы. Порвите и выбросьте эти слухи в мусорную корзину».

Ассистент режиссера Хилтон Грин характеризует любые вопросы об авторстве эпизода в душе как «смехотворные». «Где-то читал [заявления Бэсса]. Это совершенно смехотворно. Мистер Хичкок присутствовал на съемочной площадке каждую минуту, каждую секунду. Готов встретиться с Солом Бэссом лицом к лицу и спросить у него, откуда он взял, что был там и режиссировал эту сцену. Возможно, Сол Бэсс посещал съемки раз или два. Он сделал титры. Мы с Солом Бэссом стоим в списке создателей фильма, но режиссером картины является мистер Хичкок, в том числе и сцены в душе».

«Я знаю, что именно он снимал эту сцену, – вспоминал Стефано. – Потому что за все время работы над фильмом приятнее всего вспоминать, как Альфред Хичкок стоит на съемочной площадке, серьезно обсуждая, в каком ракурсе лучше снимать обнаженную манекенщицу». Костюмер Рита Риггс вспоминала о дублерше Марли Ренфо и своем режиссере: «Конечно же, из-за грима манекенщица ничего не могла на себя надеть. Но она так освоилась, что помню, как она сидела и спокойно разговаривала с мистером Хичкоком совершенно голая, прикрывшись небольшой тряпочкой в области лобка. Однажды утром я смотрела на мистера Хичкока, манекенщицу и съемочную группу, невозмутимо пьющих кофе с пончиками и думала: «Это же какой-то сюрреализм». Располагая дублершу на съемочной площадке, Альфред хладнокровно тянул измерительную ленту от кинокамеры до плеча дублерши, в то время как Джон Расселл отмечал расстояние. «Для меня не было никакой разницы, – саркастически замечал Хичкок, – словно бы на ней был длинный до пола гавайский балахон».

Для писателя Роберта Блоха конфликт Хичкок – Бэсс сродни его ситуации в вопросе, стал ли основой фильма его оригинальный роман, или же сценарий Джозефа Стефано. Теперь, спустя тридцать лет работы в кинематографе, Блох замечает: «Здесь каждый старается получить почести за успех и бежать от провала. Немало наслышан о многих – кроме Хичкока, – кто претендует на участие, но ничто не заставит меня принять эти домыслы».

Хичкок редко описывал в интервью съемки этой сцены, кроме как в самой гладкой форме. «На съемки сцены ушло семь дней, а за сорок пять секунд отснятого материала положение кинокамеры менялось семьдесят раз, – рассказал Хичкок режиссеру Франсуа Трюффо. – Я использовал… обнаженную модель, подменившую Джанет Ли. Мы показали только руки, плечи и голову мисс Ли. Все остальное принадлежало дублерше. Естественно, нож никогда не касался человеческого тела. Все это монтаж. Я снял сцену в немного замедленном темпе, чтобы прикрыть грудь. Замедленные кадры были вставлены при монтаже, чтобы добиться впечатления нормальной скорости».

Писателям Иану Камерону и В.Ф. Перкинсу Хичкок рассказал: «Я снимал обнаженную девушку постоянно. Другими словами, постарался отобразить в кадре каждый аспект убийства. Фактически некоторые моменты были отсняты в замедленном темпе. У меня и камера, и девушка двигались медленно, чтобы можно было вымерить движения и замаскировать непрезентабельные части тела, движения, жесты и так далее».

Гример Джек Бэррон отрицает любые сторонние претензии на авторство хичкоковской сцены: «Хичкок так небрежно режиссировал; казалось, что он вовсе ничего не делает. Он мог просто расслабленно сидеть на месте, но его глаза замечали все на свете. Для меня он нережиссерский режиссер. Я не актер, и не знаю, как много он ими занимался, но они снимались, и он говорил: «Отлично». Вот так все было».

Касательно вопроса, кто режиссировал сцену в душе, Сол Бэсс заметил: «Интересный вопрос в том, почему мне доверили должность «особого консультанта по оформлению». Не ради титров же? Должно было быть нечто большее. Великий художник создает фильм и приглашает молодого человека сделать кое-что для него. И не подумаете ли вы, наслаждаясь готовой картиной, не над этими ли эпизодами работал тот малыш? Несколько грустно. Но правда в том, что это был и есть фильм Хича. Целиком его фильм, несмотря на то, что удалось сделать мне».

Чтобы имитировать потоки крови, которые нужны были Хичкоку, Джек Бэррон и Роберт Дон добыли не что иное, как настоящее произведение искусства. Бэррон посмеивался, вспоминая: «Фирма «Шаста» только что выпустила шоколадный сироп в мягкой пластиковой бутылке. Это было еще до «пластиковой революции», поэтому тогда выглядело весьма инновационно. Раньше в кино использовали шоколад «Хершис», но из мягкой бутылки можно было «выжать» гораздо больше».

Хичкок также рассказал нескольким корреспондентам, что он, его гримеры и специалисты по особым эффектам придумали

резиновый кровобрызгающий торс, но его так и не использовали.

Это хороший анекдот, но и только, поскольку Хичкок предпочитал замалчивание и часто хвалился тем, что никогда не собирался показывать, как лезвие ножа пронзает плоть. Естественно, ни один доживший до наших дней член его съемочной группы не помнит такого реквизита. «Это не его метод ведения дел, – отмечал Джек Бэррон. – Он предпочитал показывать вещи после свершившегося факта, кровь, стекающую в водосток, и всё такое, но не отверстие в теле и брызжущую из него кровь». Однако когда фильм вышел на экран, востроглазые зрители клялись, что видели, как нож пронзает обнаженную грудь повыше соска. В книге Ричарда Анобиле, опубликованной в 1974 году, в которой фильм «Психо» представлен подробно, кадр за кадром, такие категоричные заявления полностью опровергаются.

Адвокаты тезиса, что сцену в душе режиссировал кто-то другой, а не Хичкок, указывают на это сомнительное противоречие как одно из нескольких, говорящих в пользу Бэсса – или, по крайней мере, не в пользу Хичкока. Джанет Ли, признавшаяся в том, что на экране именно ее тело, вспоминала: «Никто, кроме Хичкока, не работал со мной в сцене в душе. Хич использовал нож с выдвижным лезвием. Фактически он сам держал этот нож, потому знал, где именно тот должен находиться перед камерой. Но его режиссерский гений вселяет уверенность, что вы действительно что-то видели, верно?»

Каскадер Марго Эппер в этом эпизоде изображала Мать. Энтони Перкинс вспоминал: «В съемочной группе Мать и Норман всегда воспринимались как совершенно отдельные персонажи. У Матери всегда есть своя «закулисная» личность, как и было на самом деле. Было признано, что Норман не был Матерью. Люди просто не хотят это видеть – ни зрители, ни сотрудники киногруппы». Марго Эппер, ветеран дубляжа кинозвезд в дюжине таких фильмов, как «Камелот» и «Раскрась свою повозку», происходит из семьи, три поколения которой занимались каскадерством в кино. Тем не менее она неохотно и с беспокойством обсуждает «сценический» опыт работы с Хичкоком. «Работа с Хичкоком была странной, – вспоминала Эппер. Во время съемок ей было двадцать четыре года, и она лишь один день была перед камерами «Психо». – Мы работали на какой-то платформе. Помню, как Хичкок стоял внизу и детально проговаривал, что и как мы должны делать. Меня снимали идущую с ножом в руке, словно бы я собиралась вонзить его в жертву. В тот момент в душевой никого не было, но он хотел, чтобы все выглядело по-настоящему, поэтому надо было снова и снова повторять все в мельчайших подробностях». Несмотря на то, что Хичкок

использовал для изображения Матери других актеров, Эппер заявляла: «Когда вы увидите ее с ножом в руке, то знайте: это именно я». Вот как комментирует этот эпизод Рита Риггс, которая «одевала» Эппер для роли: «Марго, из-за того, что она занималась верховой ездой, была высокая, тонкая, с почти мужскими бедрами. Из всех, кто изображал Мать, благодаря своим узким бедрам и широким плечам она больше всего походила на Тони».

Несмотря на то что Хичкок долго снимал Марли Ренфо в определенных кадрах, Джанет Ли иронично заметила, что Хичкок снял ее полностью только в финальном кадре. «Это была полностью я, кроме того момента, когда Норман заворачивает тело в душевую занавеску, – рассказывала Ли. – Даже несмотря на то, что крупного плана наготы [в этой сцене] не видно, вы знали, что, кто бы это ни был, он должен быть обнажен. Я попросила: «Мне лучше не показываться голой», и Хич ответил: «Нет никакого резона, потому что в любом случае невозможно сказать, кто это». Гример Бэррон вспоминал свое разочарование, а также недоумение Роберта Дона по поводу того, что при съемках 23 декабря сцен с дублерами режиссер использовал «грим для тела».

Неудивительно, что у Хичкока были свои собственные представления о том, как должна быть оформлена и снята сцена в душе. Он однажды похвалился недоумевающему журналисту: «Загляните в ванную после того, как там побывал я, и вы не догадаетесь, что я там был». Поэтому он настоял, чтобы в сцене был ослепительно белый кафель, сверкающая фурнитура и матовая занавеска. В фильме «Завороженный» (1945) Хичкок и кинематограф Джордж Барнс в сцене в ванной создали зловещую обманчиво-чистую яркость, когда Грегори Пек берет в руки опасную бритву и направляется к спящей Ингрид Бергман. Пытаясь добиться такого же эффекта в фильме «Психо», режиссер и его команда устроили себе дополнительную головную боль. Мощное освещение, созданное Джоном Расселом и «световиками», вызвало так много бликов на гладких поверхностях декорации, что лицо дублерши Эппер стало просматриваться в кадре, несмотря на то, что на нее свет подавался сзади, чтобы невозможно было узнать, кто на экране. Это обстоятельство заставило Хичкока переснять эпизод, когда убийца «подкрадывается» и пронзает ножом свою жертву. Во время повторных съемок гример Джек Бэррон просто покрыл лицо Эппер черным гримом. Еще одна уловка потребовалась при съемках эпизода, когда Норман Бейтс судорожно отмывает ванную от крови после убийства. «Хичкок хотел сильный свет сзади Тони, чтобы подчеркнуть странность этой сцены, – объяснял дизайнер Клэтворти. – Он распорядился, чтобы в стене было

сделано отверстие, откуда подавался свет от мощной лампы. В результате все виделось очень четко».

Хичкок озадачил кинооператора Расселла и всю съемочную группу, придумав кадр в таком ракурсе, чтобы зритель еще больше ассоциировал себя с Джанет Ли. Он хотел, чтобы вода из душа лилась прямо в объектив кинокамеры. «У душа была старомодная насадка, – вспоминал скрипт-супервизер Шлом. – Невозможно было контролировать поток воды так, как нужно. У всех сразу возникал вопрос: если снимать, как есть, то удастся ли сохранить линзы сухими? Мистер Хичкок приказал: «Установите камеру с дальним объективом и заткните внутренние отверстия на душевой насадке, чтобы вода из них не текла». Используя дальний объектив, можно было отодвинуть камеру подальше, снимать немного ближе, и вода при этом, казалось, льется прямо в объектив, хотя фактически она на линзы не попадала, проливаясь мимо камеры. Те, кто стоял по сторонам, немного промокли, но съемка удалась».

Хичкоку очень нравились высокие технические возможности долли-камеры, которые позволяли ему снимать сцену как один непрерывный кадр. Сразу после того, как нож поразил Мэрион Крейн, долли перемещается и дает заполняющий весь экран крупный план безжизненных глаз Джанет Ли, потом скользит вниз по полу ванной мимо унитаза, затем в комнату мотеля и останавливается на прикроватной тумбочке, на которой лежит газетный сверток с украденными деньгами. Пока камера держит кадр, в открытое окно видно, как Норман сбегает по ступенькам дома в сторону мотеля. Маршал Шлом говорил: «[Хичкок] не был как все режиссеры, думающие: «о'кей, я придумал самый трудный кадр, а теперь посмотрим, справится ли с этим команда». Он просто хотел, чтобы сработала именно эта идея, и объяснил нам, как это должно быть. Это не был процесс «попытка-ошибка». Но поскольку здесь было так много технических моментов, создание эпизода как одного непрерывного кадра было нелегкой задачей».

В процессе подготовки этого кадра Хичкок настоял на том, чтобы Джанет Ли воспользовалась контактными линзами. Когда офтальмолог предупредил режиссера, что у Ли могут быть проблемы с глазами, если не потратить, по крайней мере, полтора месяца на адаптацию глаз к линзам, Хичкок только произнес: «Дорогая моя, вам придется справиться с этим самой». Когда Расселл в первый раз попытался сделать крупный план глаз Ли, насколько позволяла кинокамера, Хичкок остался недоволен. Во время постпроизводства, используя оптический принтер, Хичкок увеличил кадр с глазом так сильно, что глазное яблоко оказалось точно размером с отверстие водостока, куда спиралью

направился объектив камеры. Такой мощный образ перекликается с замечательным эпизодом, созданным Солом Бэссом для фильма «Головокружение», с акцентом на женском глазе и галлюцинаторных вращающихся спиралях.

Движущийся долли-кадр требовал таких ежесекундных последовательностей различных человеческих, механических и технических элементов, что Хичкоку потребовалось переснимать эпизод не меньше дюжины раз. Во время каждой попытки камера извилисто движется вокруг Джанет Ли, почти обнаженной, которая должна лежать с неподвижным взглядом на кафельном полу, задержав дыхание. Когда Хичкок следил за каждым дублем, он щелкал пальцами, подавая знак кинозвезде, что камера движется мимо ее лица. Съемка длилась многие часы. Во время почти удачного дубля от пара у Ли отошла приклеенная искусственная кожа на груди. Стараясь избавиться от неприятных воспоминаний, Джанет рассказывала: «В тот момент, после стольких попыток, мне это было уже совершенно безразлично».

Поскольку декорации душевой и комнаты в мотеле находились в разных местах, а дом Бейтса располагался позади павильона, монтажерам было приказало визуально сопоставить три отдельные части, чтобы у Хичкока получился «непрерывный кадр». «Он придумал, чтобы долли-камера двигалась через дверь в комнату в мотеле, – объяснял Маршал Шлом. – Обычно для этого надо было лишь провести камеру мимо дверных косяков, не замечая их. Но, увы, у Хичкока все должно быть настоящим. Он хотел, чтобы зрители находились в комнате вместе с [героиней]. Поэтому я сделал так, чтобы долли-камера прошла прямо в дверь. Потом он поменял положение камеры с другой стороны дверного проема, потому что та не проходила в дверь. В наши дни это сделать очень легко, потому что долли-камеры стали меньше, но тогда нам приходилось иметь дело с большими *машинами*. Он установил камеру с другой стороны, направил ее движение точно так же, а потом прошел через дверной проем. На принтере экспозиция получилась одинаковая. Мы все совместили и направились к окну комнаты в мотеле, что фактически было экраном с проекцией фона, а проектор в сцене давал изображение Тони, сбегающего по ступенькам. Опять же, такое движение к окну надо было точно выверить по времени, поскольку, когда вы подходите к нему, изображение должно быть в движении, и когда камера останавливается, то дверь [в доме Бейтса] должна открыться, а Тони – выбежать из нее. Сегодня это легко сделать, подав команду актеру по рации, чтобы он вышел из двери. Мы не могли этого сделать тогда, потому что все уже было снято на пленку. Никто, кроме нескольких человек, не знает, что это два

разных кадра, заканчивающихся на трети пленки».

Хичкок и Джанет Ли часто вспоминали, что эпизод в душе занял семь съемочных дней. Однако в ежедневном журнале производства «Сцена в душе – дубль первый» значится на протяжении одиннадцати дней съемок, и это помимо пробного отснятого материала на 10 декабря. Несколько съемочных дней ушли также на Энтони Перкинса с его уборкой ванной после активных действий Матери. Ко времени завершения съемок сцены в душе Хичкок отставал от расписания на четыре дня. Но ассистент режиссера Хилтон Грин, пожав плечами, заметил: «Съемки сцены в душе воспринималась нами не более чем составление отдельных частей вместе, исключительно ради шокирующего эффекта. Фрагменты, которые мы снимали, были как бы отложены про запас, но мистер Хичкок имел собственное общее представление о том, как нам следует воплотить его идею».

Если Хичкок снимал убийство и сцену в душе с настроением «обыденной деловитости», то многие его коллеги отнеслись к этому иначе. «На съемках многие говорили, что на этот раз Хичкок зашел слишком далеко, – вспоминала костюмер Хелен Колвиг. – Даже директор производства [Лью Лири] произнес: «Он никогда не справится с этой сценой». Если честно, то мы все думали, что он ограничится лишь тем, что покажет, как Мать входит в ванную с занесенным ножом, кровь, как падает девушка – и все. Мы думали, что вся эта монтажная работа с отрывками и фрагментами пленки делается только ради цензуры и монтажа, которые он держал у себя в голове. Все это было ужасно возмутительно для того времени».

Никто из команды Хичкока не мог предвидеть, какое влияние эта сцена окажет на кинематограф и историю кино. По дизайну и исполнению она стала шедевром. Хичкок одновременно преуспел как в щекотании нервов и шокировании зрителя, так и в сокрытии истинного убийцы и наготы жертвы. Самое главное было в том, что импрессионистский монтаж настолько стилизовал и абстракционировал действие, что эпизод скорее вызывал у зрителя чувство опустошительного отчаяния, а не тошнотворного отвращения. Когда сценаристу Джозефу Стефано напоминали о частом заявлении Хичкока («Разрабатывая эту сцену, я слышал, как кричат зрители в зале»), писатель говорил: «Он лгал. Никаких криков он не слышал. Возможно, смех, но не крики. Мы ничего такого себе не представляли, а скорее, думали, что зрители затаят дыхание или просто онемеют. Но крики?.. Никогда».

Поскольку традиционно Хичкок снимал немного материала, редактирование его картин часто завершалось в течение

нескольких недель после завершения производства. Но сцена в душе была для Хичкока особенной, не говоря уже о проблемах с цензурой, и он назначил срочное редактирование этого эпизода. Скрипт-супервайзер Маршал Шлом вспоминал, что присоединился к редактору Джорджу Томазини только по приглашению Хичкока, чтобы смонтировать фильм. Однако Сол Бэсс признался: «Когда мы закончили съемки эпизода, я редактировал его вместе с Джорджем. В те дни я судил людей по тому, что они позволяли мне сделать. То, что Джордж хотел сделать черновую редакцию отснятого мною материала, означало, что он был просто славным парнем, замечательным и дружелюбным. Мы сделали это в субботу, потому что он работал в выходные, чтобы подготовить материал для показа Хичкоку. Мы завершили монтаж, показали его Хичу, и он вставил два отрывка. На одном было пятно крови на Джанет Ли, когда она начинает падать, пока нож продолжает вонзаться в нее; на другом показано, как нож вонзается ей в живот. Мы приставили нож к ее животу и сразу отвели его. Думаю, это была дублерша».

Хичкок показал смонтированный эпизод миссис Хичкок, которая с тридцатых годов выполняла функции монтажера, сценариста и незаменимого советчика при работе практически над всеми фильмами мужа. Альма была такая проницательная и наблюдательная кинематографистка, что в фильме «Головокружение», например, она предложила мужу переделать сцену, где Джеймс Стюарт бежит за самоубийцей Ким Новак. Причина переделки? Чтобы скрыть размер ноги актрисы. В фильме «Психо», согласно утверждениям нескольких биографов Хичкока, Альма Хичкок заметила недостаток, который не увидели ни ее муж, ни Бэсс, ни Томазини, ни даже Шлом: Джанет Ли, лежа на полу в ванной с неподвижным взором, сделала глотательное движение. «Фактически, это лишь едва заметное подрагивание мышцы, – вспоминала Джанет Ли. – [Альма] сказала Хичкоку, что в крупном плане моего глаза она заметила движение. Мы с режиссером просмотрели еще раз, но ничего не заметили. Леди была чрезвычайно наблюдательна». Маршал Шлом рассказывал: «В то время не было таких технических возможностей, как теперь. Просмотрев этот эпизод раз сто, мы совершенно ничего не заметили. Поэтому пришлось вырезать этот кадр и вставить заново отснятый».

Хичкок разработал потрясающий звуковой прием для озвучивания удара ножа, когда тот вонзается в плоть. «Он попросил бутафора [Роберта Боуна] купить арбуз, чтобы проткнуть его ножом, – рассказывал Маршал Шлом. – Зная Хичкока, бутафор не поленился раздобыть не только арбузы всех

размеров, но и дыни разных сортов. Мистер Хичкок был чрезвычайно изобретателен, но тут можно было предугадать ход его мыслей: «если это не годится, то надо попробовать что-то другое». Мы должны были подготовиться ко всему». На студии звукозаписи бутафор Боун проверял звучание разрезаемых дынь и арбузов специально для Хичкока, который сидел и слушал с закрытыми глазами. Когда демонстрационный стол переполнился разбитыми плодами, Хичкок открыл глаза и просто сказал: «Зимняя дыня касаба». Режиссер был очень доволен, что он и его люди смогли точно сочетать звук и видеообраз стилизованного убийства.

Арбогаст встречается с Матерью

Хичкока особенно забавлял частный детектив Мильтон Арбогаст, которого играл Мартин Болсам. Сорокалетний актер театра и телевидения, получивший образование в Театральной студии, дебютировал как киноактер в фильме Элиа Казана «В порту» (1954). Большой дар Болсама как на сцене, так и на экране заключается в том, что он мгновенно создает образ рядового обывателя. Хичкок на протяжении всей своей карьеры сохранял стойкую неприязнь к стражам закона и порядка, и его видение Арбогаста – щеголеватого, беззаботного, упорного, слегка туповатого – не стало исключением. Из фильма в фильм Хичкок заставляет своего зрителя воскликнуть: «Почему герой и героиня сразу не обращаются в полицию?» А потому, отвечает Хичкок, что найдут они там только вселенную Милтона Арбогаста. Как часто говорил режиссер: «Логика скучна».

Хичкок хорошо знал, что в фильме «Психо» Мартин Болсам был одним из двух или трех превосходно подготовленных актеров. Режиссер проявлял только поверхностный интерес к Сэму и Лайле, перед тем как конфликт между Норманом и Арбогастом стал более трагичным. Репетируя волнующую и напряженную сцену, когда детектив расспрашивает Бейтса в офисе мотеля, Хичкок не мог не насладиться электрическим напряжением между актерами. Мастер саспенса навязал еще одно техническое приспособление своим сотрудникам, решив снимать сцену более натуралистично, чем планировалось первоначально. Подобно Орсону Уэллсу в его радиодрамах и в фильме «Гражданин Кейн», Хичкок одобрил то, что Болсам и Перкинс нашли свой собственный ритм и подтекст, чтобы внести живость в их диалог. Художник-постановщик Роберт Клэтворти, наблюдавший съемки, вспоминал: «Когда они в первый раз сыграли сцену, Хичкок просто отснял допрос в маленьком офисе, без каких-либо остановок. Мне это показалось великолепным». Команда поздравила актеров спонтанным взрывом аплодисментов. Но какой бы ни была кинетика линейной подачи материала, Хичкок хотел большего. «Эту сцену Мартин и Тони играли вместе впервые, – рассказывал скрипт-супервайзер Шлом. – Сцена была очень длинной, и мистер Хичкок хотел более короткой словесной перепалки. Они сделали это с первого раза. В конце лицо мистера Хичкока расплылось в довольной улыбке. Вместо комментариев, которые он обычно делал в адрес актеров, Хичкок похвалил хорошую игру, что было совершенно справедливо».

В этой сцене режиссер смог получить от Болсама и Перкинса гораздо больше, чем предполагал. Но, согласно воспоминаниям Шлома, «звукооператор на съемках просто с ума сошел. Сегодня мы просто пользуемся микрофонами для актеров. В те времена о таком даже не слышали. Позднее, когда Джордж Томазини занимался монтажом, для него это стало кошмаром, потому что фонограммы не совпадали. Речь Тони и Мартина никак не сочеталась с изображением. Джордж, по праву считавшийся самым лучшим в своем деле, просидел три или четыре дня, пытаясь сделать все механически правильным. Получился шедевр».

Дополнительной головной болью для звукооператоров в этой сцене стало предложение Перкинса, чтобы Норман Бейтс в состоянии особого возбуждения жевал конфетку. Как отмечал Перкинс: «Я предложил это немного поздно, и не знаю, понятно ли это, но я продолжал грызть этот леденец в продолжение всего фильма. Однажды утром я подошел к нему и спросил об этом, а Хичкок ответил: «Отлично, отлично». Ему даже не надо было задумываться о том, правильно это или нет. Он умел мгновенно решать, принять что-то или отвергнуть». Несмотря на то, что звукооператоры убрали хруст леденца, Хичкок оценил изобретение Перкинса, добавив крупный план снизу, показывающий, как нервно актер проглатывает свою конфетку.

Сцена в душе оказалась достаточно сложной и заняла достаточно много времени. Однако члены съемочной группы настаивают, что Хичкок считал убийство Арбогаста на лестнице также чрезвычайно важным эпизодом. Несомненно, эта сцена демонстрирует более сложные технические новации. «Хичкоку особенно нравилось решать сложные проблемы с техническим персоналом, – вспоминал ассистент режиссера Хилтон Грин. – [Мистер Хичкок и его съемочная группа] начали обсуждение этой сцены в самом начале предварительного производства. Говорили даже об использовании подъемного крана, но затащить его на съемочную площадку, чтобы снимать и снизу, и сверху, было невозможно».

Вот как сценарист Джозеф Стефано описывает эту сцену:

Интерьер. Фойе дома Бейтса – ночь.

Арбогаст медленно прикрывает дверь, стоит возле нее и ждет. Он смотрит вверх в поисках горящей лампы освещения, но ничего не видит. Дверь на верху лестницы закрыта. Детектив прислушивается, затаив дыхание, услышав какое-то движение наверху, но понимает, что это может быть звук старого дома после захода солнца. Подождав еще немного, он направляется к лестнице, медленно поднимается по ступеням, осторожно пробуя

каждую, не скрипит ли она, и только потом отваживается переступить на следующую. **Камера следует за ним**, оставаясь на уровне пола, пока Арбогаст медленно поднимается по лестнице.

Интерьер. Лестница и верхняя площадка лестницы – очень высокий угол зрения. Тот же ракурс, как при исчезновении в конце сцены № 43. Мы видим Арбогаста, поднимающегося по лестнице. Мы также видим дверь в комнату Матери, открывающуюся осторожно и медленно.

Когда Арбогаст поднимается на верхнюю площадку лестницы, дверь полностью открывается, и из нее выходит Мать с высоко поднятым огромным сверкающим ножом, зажатым в руке.

Крупный план – голова изумленного Арбогаста.

Нож полосует его щеку и шею. Проливается кровь. От внезапного нападения он теряет равновесие, отступает назад и катится вниз по лестнице. Он отчаянно пытается схватиться за перила, но падает на спину и летит вниз с лестницы. Камера следует за ним постоянно. Зловещий нож продолжает мелькать в кадре. Когда Арбогаст падает внизу лестницы, темная голова и плечи миссис Бейтс заполняют передний план, а **камера движется**, следя за взмахами смертельного оружия.

С самого начала Хичкок и его съемочная группа продумали эту сцену так, чтобы добиться максимального эффекта. «Показ жестокого убийства в начале фильма, – сказал режиссер Иану Камерону и В.Ф. Перкинсу, – предполагает внедрение в сознание зрителя определенной степени страха перед тем, что должно произойти. Фактически, по мере развития сюжета в фильме жестокости становится все меньше и меньше, поскольку она уже переместилась в сознание зрителей».

Убийство Арбогаста на лестнице было предназначено для достижения шокирующего эффекта. Кроме того, для сокрытия истинной «личности» Матери был выбран эффектный, чрезвычайно высокий угол кадра. Поначалу Хичкок намеревался использовать такой же эффектный ракурс в трех сценах сюжета. (В версии «Психо», созданной для театра, Хичкок также использовал кадр под высоким углом зрения, чтобы показать, как Норман тащит Мать вниз по лестнице в кладовку.) Поначалу такой же ракурс камеры должен был показать, как Норман отмывает от крови ванную после того, как там поработала Мать. В этой сцене, детально прописанной в трех проектных сценариях, Норман должен был быть показан как бы с высоты птичьего полета, когда он поднимается по лестнице и находит в корзине рядом со спальней Матери ее окровавленные вещи. Эпизод, смонтированный при редактировании, должен был закончиться долгим безмолвным кадром, в котором дом Бейтса возвышается

на фоне неба. Затем из трубы медленно начинает подниматься дым.

Сол Бэсс сделал тщательную раскадровку сцены убийства на лестнице. «Здесь Хич вернулся к съемке классической страшной – или пугающей – сцены, – вспоминал художник-оформитель. – Я разработал эпизод так, чтобы, когда Арбогаст поднимался по лестнице, можно было видеть крупный план его рук на перилах, его ног, видимых сквозь лестничные планки. Я хотел, чтобы, падая с лестницы, он схватился за одну такую планку и сломал бы ее.

Когда Бэсс показал Хичкоку раскадровку, режиссер прочел ему лекцию о механике напряженных сцен. Бэсс вспоминал: «Хич сказал: «Нет. Неверная точка зрения. Вы говорите зрителям, что что-то может случиться, или обязательно случится. Он должен подниматься по лестнице так, как если бы не ждал ничего особенного. Знаете, просто за то, что вы поднимаетесь по лестнице, вас никто убить не может. Скорее, он видит дверь и спрашивает себя, что бы там могло быть. Он подходит к двери, и вот тут-то все и происходит!» Никто ничего не снимал, пока этого не одобрит Хичкок. Поэтому я переделал раскадровку именно так, как мы обсудили. Я предложил: «Почему бы не снять сцену сверху?» Очевидно, так было правильно. И это сработало. Но кто знает? Возможно, то, что я предлагал вначале, было бы еще лучше».

«С моей точки зрения, – вспоминал Маршал Шлом, – Сол Бэсс больше сделал для сцены убийства Арбогаста на лестнице, чем для сцены в душе. Последняя была снята исключительно ради шокирования зрителя, но убийство Арбогаста было драматично, почти сюжетная линия, которую надо было провести очень осторожно». Хичкок назначил съемки этой сцены на 14 января на «Сцене призрака». Более чем за неделю ассистент режиссера Хилтон Грин, кинооператор Джон Расселл, художник-постановщик Роберт Клэтворти и скрипт-супервайзер Маршал Шлом вместе с дублером Мартина Болсама проводили напряженную техническую подготовку и репетиции в конце каждого съемочного дня.

После многих сложных репетиций съемочная группа запечатлела на пленке успешную отработку замысловатого сюжета. Хичкоку она понравилась, и план съемок восстановился. Для этого эпизода Клэтворти и Херли соорудили металлическую платформу, управляемую с помощью подъемного блока, которая доставляла оператора и относительно легкую кинокамеру на самый верх павильона прямо на верхний рельс, установленный для того, чтобы камера могла двигаться параллельно лестнице. У

этой системы была одна проблема: кинооператору приходилось одновременно держать кинокамеру и наводить фокус. «Проблема оказалась большая и трудноразрешимая, – заметил ассистент режиссера Грин. – В итоге пришлось задействовать двух операторов и ассистента, чтобы сделать кадр с «хитроумной уловкой», потому что оператору нужен был кто-то для последующего разноса. После того как Хичкок ушел домой, мы репетировали и репетировали этот момент, чтобы в день съемок никаких проблем не возникло».

Помимо Мартина Болсама, для камеры требовалась еще Мици Кестнер, маленькая женщина, дублировавшая Мать. Энтони Перкинс объяснил: «Ее взяли на эту роль потому, что Хич был сильно обеспокоен, что зрители смогут обо всем догадаться. Не забудьте, что сцена на лестнице идет почти в середине фильма. Чтобы усилить иллюзию, он нанял эту маленькую женщину, которая физически полностью отличалась от кого бы то ни было, кто до нее изображал Мать в фильме».

Накануне съемок, в период с 6.30 до 7.30 вечера киногруппа проводила еще одну репетицию. Однако запланированный для съемок день, 14 января, принес еще одну напасть: Хичкок слег с гриппом. Вирус не пощадил также актрису Веру Майлз и еще нескольких членов съемочной группы, проболевших всю предыдущую неделю. Маршал Шлом вспоминал: «Мистер Хичкок позвонил Хилтону [Грину] в половине восьмого утром и сказал, что заболел. Он попросил меня взять трубку другого телефона и сказал: «Парни, вы знаете, что надо делать. Начинайте и снимайте». Мы отсняли все эпизоды по старательно выполненной раскадровке Сола».

«Эту сцену режиссировал я, – признался Хилтон Грин, – но делал я это, постоянно консультируясь с Хичкоком, который находился у себя дома». Поскольку у Хичкока не было уверенного видения того, как именно он хотел снимать эту сцену, Грин и съемочная группа снимали хорошо отлаженные версии «монтажных» ракурсов Сола Бэсса (руки на перилах, ноги на ковре). В отсутствие Хичкока Грин и съемочная группа сняли восхождение по лестнице до момента нападения Матери на Арбогаста. «Получилось с первого раза», – рассказывал Грин, даже сейчас сияя от удовольствия.

Когда Хичкоку не стало лучше и на следующий день съемок, режиссер остановил работу над фильмом. Чтобы сильно не выбиться из графика, Грин и Шлом из отснятого материала сделали грубый монтаж сцены убийства на лестнице. Несмотря на то, что оба они переживали, заметив, что кинооператор Расселл выбрал неправильный фокус, когда герой дошел до середины

лестницы, ни один из них не посчитал техническую неувязку трагической. Шлом вспоминал: «Мы решили, что можно продолжить монтаж; зритель никогда не заметит этого в окончательном варианте картины».

Однако, вернувшись к работе на следующий день и просмотрев материал в монтажной вместе с Грином и Шломом, Хичкок понял, что просчитался. Шлом вспоминал: «Когда зажегся свет в проекторной, мистер Хичкок вышел к экрану, сложил за спиной руки и проговорил: «Парни, мы совершили большую ошибку. Как только на экране появляются руки на перилах и ноги на ступеньках лестницы, мы сразу же телеграфируем зрителю, что должно произойти нечто. Уберите все это, кроме движения камеры вверх». Мы спросили: «А как насчет небольшого «мягкого» [вне фокуса] пятна?» На что он ответил: «Это я как-нибудь переживу».

Хичкок не только отверг концепцию Бэсса в этой сцене, но и альтернативное предложение главного художника Роберта Клэтворти. Режиссер терпеливо выслушал, как Клэтворти описывал падение Арбогаста, показанное с точки зрения убийцы, или, если угодно, с точки зрения зрителя. «У меня появилась идея поместить камеру «Аррифлекс» в мягкий круглый резиновый футляр с отверстием для объектива, – объяснял Клэтворти. – Мы бы включили камеру и покатили резиновый футляр вниз по лестнице, а Тони при этом продолжал бы размахивать ножом. Хичкоку идея могла бы понравиться, даже несмотря на то, что на съемки ушло бы много времени, но подъемник для камеры уже был построен, поэтому со своей идеей я опоздал».

Вместо всех этих предложений Хичкок выбрал нечто вроде головокружительного «плавающего» падения, которое он использовал при падении шпионов со статуи Свободы в фильме «Саботажник» или мистера Рашмора в фильме «На север через северо-запад». Маршал Шлом объяснял: «Мы расчленили смонтированный сюжет, затем снова собрали его, оставив только один кадр Марти [Болсама], поднимающегося по лестнице. Затем, когда Мать наносит удар, мы сняли эпизод на фоне движущейся декорации, используя монопод без Марти. Позднее мы сняли Марти, сидящим во вращающемся барабане перед стандартным экраном задней проекции».

Для Хичкока такой трудный эпизод убийства был редкостью. Очень немногие члены съемочной группы знали, что этот эпизод переснимался, мало кого приглашали на просмотр отснятого материала. Момент встречи Арбогаста и матери должен был стать сенсацией для съемочной группы при просмотре предварительного монтажа.

Эндшпиль

Фолз Лейк располагался на задворках студии «Юниверсал-Ревю». Это был один из многих больших водоемов, используемых студией для кинофильмов и телешоу. Хичкок использовал это озеро для съемок эпизода, где Бейтс топит в своем болоте «Форд Кастом 300» 1957 года выпуска, в котором находятся труп Мэрион Крейн и украденные деньги. Название озеру, окруженному неприглядными зарослями кустарника и холмами, было дано в память о рукотворном водопаде, построенном во времена основателя студии Карла Лэммле. Поскольку в натуре эта местность мало соответствовала убогой меланхоличности рисунков Джозефа Херли, главный художник Роберт Клэтворти предложил драматизировать картину «задником» с нарисованными на нем высокими камышами и подлеском. «Хорошо бы изменить всю атмосферу, старина», – сказал Хичкок Роберту Клэтворти. Главный художник создал полотно размером восемь футов в высоту и двадцать футов в длину, чтобы картина тонущего автомобиля получилась более мрачной.

Для нагнетания напряжения в эпизоде Хичкок использовал любую возможность и сделал так, чтобы тонущий автомобиль, перед тем как целиком погрузиться в воду, зацепился бы за корягу. Идея состояла в том, чтобы каждый зритель искренне сопереживал конспиратору в его агонии, стал бы соучастником преступления, а также для того, чтобы подчеркнуть сумасшествие Нормана. По просьбе режиссера техническая группа создала механический подъемник. «Мы врыли в землю гидравлический кран, похожий на автоматический открыватель гаражных дверей, – рассказал Хилтон Грин про съемки данного эпизода. – Мы толкнули машину в воду, и она немного задержалась на поверхности. Приспособление слегка повернулось и начало равномерно тащить машину на дно, потом движение замерло. Все было сделано механически. Выполнить это можно было только один раз, иначе пришлось бы отмывать от грязи всю машину и продолжать съемки на следующий день. Эпизод отсняли сразу, гораздо больше времени у нас ушло на подготовку съемок другой сцены».

В тексте обнаружение высохшего трупа Матери во вращающемся кресле, как казалось большинству съемочной группы, выглядело очень гладко. Вот как писал об этом Джозеф Стефано: «Лайла подходит к креслу, дотрагивается до него. От прикосновения тело приходит в движение. Кресло начинает поворачиваться, медленно, сдержанно, по часовой стрелке… Это

тело давно умершей женщины… Движение плохо изготовленного чучела, поворачивающегося как бы в ответ на призыв Лайлы, выглядит странно грациозным, почти балетным, а эффект ужасен и омерзителен». Во время съемок Хичкок бросил своей съемочной группе один из самых жестких вызовов.

Для усиления эффекта этого момента художник-оформитель Сол Бэсс предложил осветить Мать висящей с потолка лампочкой без абажура. Такой прием однажды уже встряхнул зрителя в чердачной сцене фильма «Картина Дориана Грея» режиссера Альберта Левина (1945). «Идея была очень простая, – говорил Бэсс. – Нестабильный свет лампочки создавал ползущие тени на лице трупа, вызывая зловещее оживление, от которого лицо казалось оживленным, смеющимся, кричащим; но при этом никаких сомнений, что это мертвое лицо. Было просто жутко, поэтому требовалось какое-то объяснение, почему так происходит». Решение проблемы тоже оказалось легким: Хичкок попросил Веру Майлс в страхе отдернуть руку и нечаянно задеть лампочку, чтобы раскачать ее.

«Хичкок хотел, чтобы, когда Вера прикасается к чучелу, оно повернулось бы определенным образом и сидело бы в кресле по-особенному, – объяснял Хилтон Грин. – Мы сделали это с помощью приближающейся камеры. Человек внизу поворачивал рычаг, как будто это оператор поворачивает камеру. Чтобы добиться того, чего хотел Хичкок, пришлось потратить немало времени».

Последним испытанием для съемочной группы Хичкока стала сцена в камере заключения, которую его сотрудники назвали «умник все разъяснил». В этой сцене, в переполненном разъяснениями диалоге Сэм и Лайла (и зрители) выслушивают лекцию психиатра о психологии сумасшедшего Нормана Бейтса. Хичкок и его сценарист знали, что такая сцена – сущий бич для творческой натуры, но она совершенно «обязательна»: это возможность для зрителей в едином порыве затаить дыхание, пока самые дотошные среди них логически сопоставляют факты. Хичкок планировал оживить эту сцену с помощью плавного движения кинокамеры, пока актер Саймон Оукленд исполнял свою роль психиатра.

Во время предварительного производства цензоры из офиса Шарлока сразу возражали против использования термина «трансвестит», в добавление к другим своим возражениям. Поэтому Хичкок предпочел орудовать в этой сцене с предельной осторожностью. В съемочном сценарии режиссер и сценарист придумали стильные способы постепенного ввода в сцену с помощью долгого движения кинокамеры, действовавшего почти

как «эстафетная гонка», от наружных кадров у здания суда в камеру заключения «Нормы Бейтс». Кинокамера должна была следовать за телеведущим (в исполнении актера и реального радиоведущего Ларри Тора) со ступенек здания суда, заполненных потрясенными и любопытными горожанами и жадными до новостей репортерами. Человек с телевидения (как он назван в сценарии) спрашивает у полицейского, сдерживающего толпу: «Полагаете, они смогут разговорить его таким способом?» Полицейский отвечает: «Вероятно, им придется. Кроме того, налогоплательщики не любят, когда что-то делается у них за спиной». Затем «движение» перемещается к Мальчику из Кафе (в исполнении Джима Брандта), который проносит коробку с заказом из кафе в офис начальника полиции, где находятся Сэм, Лайла, психиатр и юрист.

Как написано в сценарии, Сэм поднимается, передает Лайле чашку кофе, замечая с насмешкой: «Ничего, что традиционный?» Она отвечает: «Хотелось бы чего-то традиционного». Еще несколько строчек разговора ведут к монологу психиатра объемом в две страницы. Хичкок снял начало сцены, как было написано в сценарии, потом сообразил, что вступление затягивало и без того длинную сцену. Тогда он удалил кадры с телекомментатором и мальчиком из кафе, а потом снял актера Саймона Оукленда (доктор Ричман), входящего в офис и начинающего свою речь. «[Сцена] предписывала то, как Саймон Оукленд должен играть психиатра, – вспоминал Маршал Шлом, с которым Хичкок поделился своими мыслями о том, что картина может вызвать недовольство цензуры. – Снято было очень клинически. Мистер Хичкок велел мистеру Оукленду произносить слова так, как, на его взгляд, они должны быть произнесены. Он снял первый или второй дубль, скомандовал «стоп», подошел к мистеру Оукленду, пожал ему руку и сказал: «Огромное спасибо, мистер Оукленд. Вы только что спасли мою картину».

Опережая график на девять дней и избежав готовившейся всеобщей забастовки кинематографистов, Хичкок завершил основные съемки 1 февраля 1960 года. Чтобы сэкономить время и деньги, до завершения работы над фильмом режиссер и его команда отсняли то, что должно было стать одним из самых знаменитых рекламных трейлеров в истории кинематографа. У Хичкока было традицией отмечать завершение работы над фильмом дорогой фуршетной «запечатывающей» вечеринкой. Для «Психо» такого он не устроил; не было также традиционных поздравлений и обещаний поддерживать отношения в дальнейшем. В конце концов любимые актеры режиссера – Джанет Ли, Энтони Перкинс и Мартин Болсам – перешли к работе

в других проектах. Для остальных членов съемочной группы начались съемки телепередач Хичкока в течение следующей недели. Альфред Хичкок остался доволен своей «тридцатидневной» картиной и теми сотрудниками, которые, как часто говорил он, «действительно умели делать кино».

Глава 8
Постпродакшн

Пересъемки, игра слов и неуверенность

Все еще обеспокоенный первыми кадрами фильма, 25 февраля Хичкок послал маленькую группу обратно в город Феникс, штат Аризона, чтобы переснять панораму города. Бюджетные и технические ограничения того времени заставили Хичкока отказаться от сложного визуального воплощения идеи «мухи на стене», когда вертолет опускается над городом и как бы влетает в окно мотеля. Поэтому режиссер отказался и от образа насекомого, докучающего Сэму и Мэрион в номере гостиницы, а также от упоминания мухи в финальных сценах фильма («она и мухи не обидит»).

Вместо этого Хичкок упростил вид панорамы Феникса простым показом слева направо, приближаясь в сторону гостиничного окна. Новый отснятый материал должен был стать более подходящим, чем первоначальная круговая панорама, но желаемый эффект так и не был достигнут. В фильме, несмотря на то, что титры («пятница, 11 декабря» и «14.43») отвлекают глаз, имеются два заметных наплыва, когда точка зрения камеры заканчивается на гостинице. «У нас не было очень хорошего слияния между оригинальными кадрами Феникса и кадрами долли-камеры, проникающей в окно гостиницы, сделанными на съемочной площадке, – признался Маршал Шлом. – Кадры различаются по «цвету», даже несмотря на то, что фильм черно-белый. Камера была недостаточно устойчивой, поэтому когда доходит до монтажа, то получается либо «легкое дрожание», либо статика от одной экспозиции до другой. В целом это просто не сработало». Хичкок решил не форсировать ситуацию. Было потрачено слишком много денег и времени, чтобы тратить их еще и на этот эффект.

Пока одна группа работала в Фениксе, вторая группа была задействована в северном Голливуде в пересъемках деталей убийства Арбогаста, чтобы привести в соответствие первоначальные намерения Сола Бэсса с поправками Хичкока. Была переделана сцена входа Болсама в прихожую дома Бейтса. Кадры лица актера и его ног, поднимающихся по лестнице (их так и не включили в последний вариант фильма), вставки сумрачной, зловещей фигуры Купидона с нацеленной стрелой, и хичкоковские перемещающиеся ракурсы, чтобы ассоциировать зрителя с Арбогастом, когда он поднимается по ступенькам. Кроме того, ради более мрачного освещения Хичкок переснял сцену обнаружения Матери Верой Майлз в подвале дома.

Во время завершающей стадии производства Хичкок снова

ловко воспользовался опытом Сола Бэсса. «Мы просто обязаны что-то придумать, чтобы дом выглядел угрожающе», – заметил режиссер художнику. Хичкок хотел сделать пародию на традиционный дом с привидениями – грозовая ночь, хлопающие ставни окон, – превратив дом Бейтса в огромную «обманку» для зрителей. В конце концов, ужас и трагедия в фильме «Психо» заключались в сердцах и сознании, а не в мистической эктоплазме. «Я постарался использовать очевидные вещи, – объяснял Бэсс. – Я соорудил макет дома и постарался осветить его разными способами, но все это выглядело фальшиво. Наконец решение было найдено; как и в большинстве таких случаев, оно оказалось действительно замечательно и так просто – и понятно! Кадры дома я поместил на фоне лунного света и облачного неба. Скорость движения не сильно превышала норму, потому что я не хотел привлекать внимание зрительского глаза. Получалось, что когда вы видите кадр, то смотрите на дом, но он стоит на фоне зловеще и необычно плывущих облаков. Не уверен, что это вошло в основной отснятый материал, который я использовал».

Голос Матери

Прибегнув к ряду визуальных уловок для достижения шокирующего эффекта в фильме «Психо», Хичкок также замыслил найти специальный «голос» для Матери. «Хич очень хотел играть по правилам, но он также не желал, чтобы зрители его раскусили, – вспоминал Энтони Перкинс, обсуждавший с режиссером возможность записи всего материала своим голосом. Идея не прошла, но Перкинс настаивал. «Мне представлялось справедливым, чтобы звучал мужской голос, поэтому я и рекомендовал Хичу Пола Джасмина», – рассказывал Перкинс. Джасмину тогда было двадцать три года – начинающий актер из Монтаны, приехавший завоевывать Голливуд, и мечтал стать вторым Монтгомери Глифтом или Гари Купером. Это был искусный подражатель, шутник и друг Перкинса.

«Я учился на актера, – вспоминал Джасмин, который теперь стал успешным художником и модным фотографом. – Ради шутки я изображал старушку по имени «Юнис Эйерс», нешуточную девчонку типа Марджори Мэйн[25]. Тони [Перкинс] и Элейн Стрич [звезда Бродвея и кино] подбивали меня на это, поэтому я звонил знаменитым актерам, вроде Розалин Рассел, и разыгрывал их этим голосом в течение нескольких часов. Стэнли Кубрик в то время ставил фильм «Спартак» на студии «Юниверсал». Когда через пресс-агента он узнал о наших маленьких проделках, они ему понравились, и он начал записывать эти разговоры. Потом Тони рассказал Хичкоку обо мне и дал послушать некоторые записи».

По словам Джасмина, Хичкок признался ему, что не хотел использовать голос Перкинса для озвучивания Матери. Джасмин объяснял: «Хичкок решил, что если Тони будет озвучивать с самого начала, то загадки не получится. Потом он захотел, чтобы Мать озвучивала только женщина. Но и это не подошло, потому что в конце голос должен быть хотя бы немного похож на голос Тони. По приглашению Хичкока я однажды пришел в студию звукозаписи. Не помню другого режиссера, который внушал бы такое благоговение. Я был охвачен трепетным страхом. Хичкок был потрясающий, просто бог на съемочной площадке. Я изобразил для него голос «Юнис Эйерс», и ему понравилось. Он попросил меня записаться на пленку. Послушав эту запись, он снова пригласил меня и произнес свою знаменитую фразу: «Приходите и сделайте это».

Бывший актер вспоминал, что Хичкок дал ему только определенные страницы сценария: «Потому что никому не

разрешалось читать последние страницы. [Хичкок] действительно мало что говорил и не поощрял любопытство. Он всего лишь хотел получить те голоса, которые звучали у него в голове. Он просто послал меня на звукозапись, и вместе с ассистентом я озвучивал сцену за сценой, пока Хичкок находился на съемочной площадке. Несмотря на то, что диалогов было всего страницы на две, мне пришлось записывать снова и снова. Голос женщины был действительно сварливый. Именно такой голос нравился Хичкоку».

Режиссер также настоял, чтобы Джасмин присутствовал на съемочной площадке несколько недель, чтобы прочувствовать роль Перкинса. «Он держал меня на площадке, когда Тони топил машину в пруду, а также когда он тащил Мать вниз по лестнице, – объяснял Джасмин. – Еще мы записали несколько фраз, которые Тони как бы слышит из дома, когда машина тонет в пруду. Хичкок считал, что если посмотреть несколько сцен, то я смогу лучше проникнуться атмосферой фильма, когда буду записывать голос в студии. У меня не было ни малейшей идеи, что именно в дальнейшем будет использовано в картине». (При окончательном монтаже речь Матери, доносящаяся из дома, была вырезана.)

В конце января, когда Хичкок снимал климактерический монолог Матери в камере заключения, Джасмин озвучивал Энтони Перкинса, закутав его в одеяло с застывшим и обращенным в себя взглядом, но направленным прямо в объектив камеры. Художник-постановщик Роберт Клэтворти вспоминал: «Наблюдая и слушая эту сцену, члены съемочной группы чувствовали мороз по коже. Сцена казалась сверхъестественно таинственной».

Во время завершения производства фильма Хичкок вытащил из рукава еще одного туза для озвучивания Матери. Чтобы еще больше одурачить зрителя, он нанял актрис Жанетт Нолан (фильм «Макбет» Орсона Уэллса, 1948) и Вирджинию Грэгг (фильм «Гора Спенсер», 1962). Режиссер лично работал с Грэгг во время однодневной звукозаписи. «Хичкок репетировал и руководил мной очень старательно, – вспоминала актриса. – Мне представлялось, что Мать должна звучать тоненько и вкрадчиво, но у него был свой образ: старая, громогласная, пронзительно скрипучая, чудовищная. Он постоянно говорил: «Пусть она звучит немного более сварливо». Получилось так легко, что мне показалось, ему не понравилось и он захочет записать кого-то еще». Грэгг призналась, что недоумевала, почему режиссер настаивал, чтобы миссис Бейтс звучала больше как бабушка, чем как мама. «Думаю, такой голос Хичкок слышал у себя внутри», –

пришла к заключению она. Грэгг впоследствии озвучивала Мать в двух других вариантах «Психо».

Обладательница премии «Эмми» Жанетт Нолан, привыкшая работать по пять часов на озвучивании фильма «Макбет» Орсона Уэллса, едва помнила работу над «Психо». «Работу моего мужа в этом фильме [Джон Макинтайр, который в фильме сыграл шерифа Чамберса] помню гораздо больше, чем свою собственную, – рассказывала актриса. – У меня не было почти никаких контактов с мистером Хичкоком. Я просто пришла в студию и записала несколько фраз Матери. Также помню, что для фильма пришлось очень много визжать и кричать». Крики были необходимы для эпизодов в душе и в кладовке.

Хичкок и его звукорежиссеры Уолдон О. Уотсон и Уильям Расселл совершили метаморфозы с голосом Матери на стадии постпроизводства. «Только после второго и третьего просмотра фильма я понял, почему не узнал своего голоса, – заметил Пол Джасмин. – Хичкок оказался еще гениальнее, чем я думал. Во время постпроизводства он расчленил и смешал различные голоса – Вирджинии, Джанет и мой, – чтобы речь Матери менялась с каждой фразой. Он сделал это для того, чтобы запутать зрителя. Я узнал свой голос перед тем, как Тони тащил Мать вниз по лестнице. Но самая последняя речь, монолог – это все женский голос; Вирджиния, возможно, с небольшим добавлением голоса Джанетт».

Режиссер удивил скрипт-супервайзера Маршала Шлома, пригласив его присоединиться к Джорджу Томазини в монтажной, для того чтобы в течение восьми недель собрать первый вариант. «Джордж был очень мягким человеком, с не сильно раздутым эго, – вспоминал его коллега Харольд Адлер, который внес свой вклад в дизайн титров для нескольких картин Хичкока, включая «Головокружение» и «Птицы». «Он обычно говорил, что Хичкок был так хорошо подготовлен, что резать пленку приходилось очень мало». Шлом рассказывал о приятных сторонах партнерства с Хичкоком и Томазини. «Это стало ритуалом, – рассказывал он, улыбаясь при воспоминании об их совместной работе. – В монтажной мистер Хичкок прежде всего просмотрел грубую нарезку фильма, минут десять пленки. [Комната была оборудована специальным проектором, способным останавливать и продолжать кадр, перематывать отснятый материал туда и обратно.] Когда зажигался свет в маленькой проекторной, мистер Хичкок вставал перед экраном, обращаясь к нам, словно он – профессор, а мы – студенты. Он обычно говорил: «Джентльмены, это мне нравится, а это не нравится», а потом подробно объяснял, чего хотел. Затем он садился, и мы

продолжали крутить фильм туда и обратно, что занимало часа полтора. И только после этого он предлагал: «О'кей, давайте внесем изменения», а потом мы расходились по домам».

Один пример неподражаемого стиля Хичкока прослеживается в сцене, когда Мэрион, пакуя чемодан у себя в спальне, не переставая посматривает на краденые деньги в конверте на кровати. «Когда мы с Джорджем монтировали эту сцену, – вспоминал Шлом, – вопрос был в том, «стоит ли ей вернуть деньги, или не стоит?». Мы смонтировали перемежающиеся кадры, как она одевается, и смешали их с кадрами денег. [Хичкок] посоветовал нам: «Вставьте больше кадров». Тогда я спросил: «А не получится ли, словно вы бьете зрителя по голове?» Но это был его фильм. Он сказал: «Хочу, чтобы зритель думал о том, о чем думает она. Как только я теряю одного зрителя, то потерянной становится вся аудитория». Мне думается, именно так он умел заставить зрителей сидеть как на иголках, в ожидании получения хотя бы крохи информации».

Во время постпроизводства властная, авторитарная манера Хичкока, вероятно, скрывала его неуверенность в том, как воспримет его фильм общественность. Все-таки фильм финансировался из его собственного кармана. Один ключик к пониманию его хода мыслей можно найти в том, как он относился к концовке. Режиссер до последнего момента так и не смог принять окончательного решения. Эта неопределенность привела к тому, что картина была распечатана и ушла в прокат в двух слегка отличных вариантах. В обеих версиях зловещий образ Энтони Перкинса, улыбающегося в камеру, сопровождается кадром, в котором машину главной героини вытаскивают из пруда. Но в некоторых вариантах оскаленный череп Матери накладывается на улыбку Нормана. Маршал Шлом объяснял: «Он просто не был уверен, какой вариант хотел бы запустить в прокат – с улыбкой смерти на лице Тони, или без нее. Помню, как мистер Хичкок произнес: «Это должно появляться и быстро исчезать», и при этом он щелкал пальцами: «Хочу, чтобы зритель спросил себя: «Я это видел?» Такая техника была для него абсолютно новой, потому что он никогда прежде не пытался играть с сознанием аудитории таким образом. Он сам не знал, насколько далеко собирается зайти в этом деле».

Первые просмотры

Во вторник, 26 апреля, в 8.00 в просмотровом зале номер восемь на студии «Юниверсал-Ревю» Альфред Хичкок проводил первый предварительный просмотр фильма «Психо». Присутствовали такие близкие коллеги, как Хилтон Грин, Джордж Томазини, Пегги Робертсон, Джордж Майло, Роберт Клэтворти, Джозеф Херли, Джон Расселл, Рита Риггс, Хелен Колвиг и Джек Бэррон. Такие, ставшие ритуалом, просмотры можно считать идеальными для восприятия кинофильма. Смотровые залы обычно маленькие и простые, однако недостатком является то, что в таком зале можно задохнуться от переизбытка эмоций или запаха пота, а иногда от сочетания того и другого. Часто случается, что зрители чувствуют себя слишком неуверенно либо чрезмерно самокритично, чтобы выразить хотя бы какую-то реакцию. Тем не менее фильм «Психо» поверг некоторые кинематографические устои в прах. «Даже несмотря на то, что в зале сидели представители съемочной группы, было забавно, потому что постоянно раздавались испуганные вздохи и крики, – вспоминал ассистент режиссера Хилтон Грин. – Мне очень понравилось, как фильм был смонтирован». Костюмер Хелен Колвиг рассказывала: «Когда вы находитесь на съемочной площадке, то просто стараетесь внести свой вклад в работу или мысленно аплодируете себе. Здесь все было иначе. От всего, что касалось Матери, от созерцания, как Тони орудует на лестнице в ее платье, у нас все поджилки тряслись». Художник-постановщик Роберт Клэтворти вспоминал: «Больше всего меня удивило то, что на экране все выглядело немного лучше, чем мы ожидали. Это была дьявольская картина, в итоге ставшая единственной, о которой люди говорили в супермаркетах, банках… повсюду».

У сценариста Стефано была более негативная реакция. «Это было ужасно, – говорил он. – После просмотра меня чуть ли не тошнило. Все было неправильно. Не было напряжения. Выглядело небрежно. Когда мы вышли из просмотрового зала, Хич заметил выражение моего лица. «Предстоит много работы, это всего лишь первый грубый монтаж», – произнес он, понимая, что прежде я видел грубо смонтированный материал только раз. Но фильму сильно не хватало наполнения, подобно некоторым кадрам с чучелами птиц на стенах в приемной Нормана. Я боялся, что они решат не включать эти кадры в картину. Хичкок заверил меня, что все будет замечательно». Стефано не мог знать, какую музыку и звук придумал для «Психо» режиссер!

Звук и музыка

В грубо смонтированном варианте фильма «Психо», который просмотрели Хичкок со своей съемочной группой 26 апреля, не хватало таких важных составляющих, как полноценный звуковой ряд и музыкальное сопровождение. Как бы сильно ни доверял Хичкок своим сотрудникам, он всегда определял конкретные детали озвучивания героев и музыкального фона. Хичкок был настоящим тираном в оценке драматической функции звука и музыки, и он часто вплетал в сценарий свои замечания. В интервью с Франсуа Трюффо Хичкок выразил свое недовольство музыкой Миклоша Рожи к фильму «Завороженный» (1945) и музыкой Франца Ваксмана к фильму «Ребекка» (1940), а также к фильму «Окно во двор» (1954). Фактически в сценарии «Психо» видно, что Хичкок собирался минимизировать музыкальное сопровождение; его намерение достигло своей кульминации в фильме «Птицы», в котором вовсе не звучало никакой музыки. В описании первых кадров «Психо», названных Хичкоком «сценой 1», режиссер пишет:

Шум на городской дороге звучит очень громко, пока камера движется мимо оконных ставень, и несколько затихает на номере в гостинице.

Сцена 2, после того, как Мэрион крадет деньги и едет на машине через город:

[Когда] машина Мэрион останавливается на перекрестке, зритель должен слышать, как затихает ее мотор до едва слышного звука. Очень важно, чтобы шум мотора затих резко, поскольку в кадре не видно, что она остановилась.

В сцене 3 Хичкок пишет о бешеной гонке Мэрион, закончившейся в мотеле Бейтса:

В ночном эпизоде следует усилить звуки машины, когда свет фар отражается в ее глазах. Надо следить, чтобы шум проносящихся мимо автомобилей был достаточно громким, чтобы почувствовать контрастную тишину, когда она оказывается у обочины дороги утром… Перед тем, как пойдет дождь, должен прозвучать гром, не очень сильный, но достаточно громкий, чтобы оповестить о надвигающейся грозе. Как только начнется ливень, шум дождя должен постепенно усиливаться, а шум проезжающих мимо грузовиков должен стать более приглушенным… Естественно, с момента включения «дворников» их шум должен быть слышен постоянно… Шум дождя должен быть очень сильным, чтобы, когда он закончится, стала ощутима тишина и странные звуки капающей воды.

В описании сцены, где детектив проникает в дом Бейтса, предписаны следующие звуки:

Арбогаст прислушивается, задерживает дыхание, слышит нечто, похожее на чье-то движение наверху, но понимает, что это может быть просто шорох самого дома после захода солнца… [Он] медленно поднимается по лестнице, осторожно ставя ноги на ступеньки, пробуя, не скрипят ли они.

В момент встречи Арбогаста со своим убийцей Хичкок предлагает:

Особые замечания должны быть сделаны о шагах по лестнице, потому что, хотя мы не видим «Мать», мы должны слышать шлепанье ее ног на лестнице, когда она преследует Арбогаста.

В сцене после убийства детектива Хичкок знал, какой эффект произведет на зрителей скрип лестничных ступеней:

Когда [Лайла] поднимается [по лестнице], она вздрагивает от скрипа и стона старых деревянных ступенек. Она продолжает подниматься уже более осторожно.

В сцене в душе и в следующих за ней сценах Хичкок делает весьма эмоциональные записи 8 января 1960 года для композитора Бернарда Херрманна и звукооператоров Уолдона О. Уотсона и Уильяма Расселла. И снова режиссер старается воздействовать на зрителя с помощью образа, а не музыки:

Во время убийства должен быть слышен шум душа и удары ножа. Мы должны слышать, как вода с шумом уходит в слив ванны, особенно когда дается крупный план воды… во время убийства. Шум душа должен быть непрерывным и монотонным, прерываемый только криками Мэрион.

После пяти последовательно снятых фильмов с Бернардом Херрманном Хичкок проникся глубоким уважением к тому вкладу, который внес в его фильмы талантливый, часто строптивый выпускник Джульярдской школы, уроженец Нью-Йорка. Основатель и дирижер камерного оркестра в возрасте двадцати лет, Херрманн, подобно Хичкоку, был придирчивым перфекционистом и педантом. Несмотря на то, что Херрманн был не из тех, кем можно легко руководить, композитор старательно следовал советам Хичкока по поводу первой трети «Психо», за исключением единственной – и незабываемой – вещи.

«Мистер Хичкок замечательно ладил с Берни, – вспоминал скрипт-супервайзер Маршал Шлом. – И проще всего можно было сохранить эти добрые отношения, дав Херрманну делать то, что он хочет. Мистер Хичкок окружал себя только людьми, которые знали, что они делают». Херрманн (он умер в 1975 году), однажды рассказал режиссеру Брайану Де Пальма: «Помню, как

мы сидели в просмотровом зале после первого показа «Психо». Хич нервно ходит туда и сюда, говоря, что все это ужасно и что он собирался пустить этот материал в своем телевизионном шоу. Он просто с ума сходил. Он не знал, что сотворил. «Обождите минуту, – перебил я, – у меня есть кое-какие идеи. А что, если написать музыку только для струнных? Знаете, когда-то я был скрипачом». В тот момент Хич был вне себя. Понимаете, он снял «Психо» на собственные деньги и боялся полного провала фильма. В сцене в ду́ше он не хотел совсем никакой музыки. Вы можете себе это представить?»

Фактически Хичкок распорядился, чтобы «в эпизоде [в мотеле] с Мэрион и Норманом не было никакой музыки». Херрманн так сильно опасался состояния неопределенности, в которое вогнал себя Хичкок, что проигнорировал контрпредложение режиссера: резкая, пост-бибопная джазовая импровизация. Сценарист Стефано, бывший музыкант, вспоминал, как Херрманн рассказал ему, что хочет использовать только струнные. «Я подумал, что это будет звучать странно. Без ударных? Без ритмической группы? В то время я не догадывался, что он хорошо подготовился на опыте нескольких кинофильмов – «Головокружение», как отличный пример – к такой оркестровке. Но я чувствовал, что Бернард Херрманн был первым, кто, помимо Хичкока и меня, докопался до сути «Психо», кто первым воскликнул: «Ух ты… у нас тут есть кое-что еще». Для «Психо» Бернард Херрманн состряпал не что иное, как шедевр из скрипок и виолончелей, «черно-белую» музыку, которая словно пульсировала в кадре, терзая нервы зрителей. Музыка для этого фильма стала итогом всего, что он создал для Хичкока в предыдущих фильмах, передавая ощущения бездны человеческой психики, страхов, желаний, сожалений – другими словами, неиссякаемой вселенной Хичкока. Согласно Стефано, Хичкок был особенно доволен «визгливыми скрипками» Херрманна и «оценил его превыше всех, о ком он когда-либо говорил». Скупой на похвалы режиссер был так доволен музыкой Херрманна, что совершил неслыханное: он почти удвоил гонорар композитора, доведя его до 34 501 доллара.

Титры

Альфред Хичкок хотел, чтобы «Психо» с самого начала выглядел как солидный художественный фильм, снятый на скромные средства. Чтобы достичь этой цели, Сол Бэсс создал одни из своих самых знаменитых, хорошо запоминающихся титров. Хичкок заплатил Бэссу три тысячи, и стоимость производства видеоряда составила 21 000 долларов. Графический лейтмотив, предложенный Бэссом, состоял из нервозных, танцующих горизонтальных и вертикальных полос, которые расширялись и сужались, словно отраженные в зеркальных осколках. В стиле теста Роршаха они одновременно символизировали тюремную решетку, городские постройки и звуковые волны. «В те дни, – объяснял Бэсс, – мне нравились четкие, ясные, структурные формы, на фоне которых можно было совершать действие. Мне нравилось придавать слову «психо» больше энергии, потому что это было не только название фильма, но это слово имело некое особое значение. Я пытался сделать его маниакальным, и мне нравилась идея образов, дающих ключ к разгадке. Сложите картинку – и вот, вы кое-что узнали. Сложите еще несколько подсказок, и вы знаете еще кое-что. И все это вполне вписывается в схему «Пиф-паф, ой-ей-ей, умирает зайчик мой».

По воспоминаниям нескольких коллег Сола Бэсса, титры, использованные для «Психо», художник изначально придумал для фильма Отто Преминджера «Анатомия убийства» (1959). Вероятно, когда Преминджер, непредсказуемый житель Вены, обозвал предложенный ему дизайн «ребяческим», Бэсс приберег эту концепцию до следующего удобного случая. В наше время Сол утверждает, что полосный мотив в титрах для «Психо» является единственным сходством с тем материалом, который он разработал для Преминджера.

Концепцию Бэсса воплотил в жизнь художник по созданию рекламных киноафиш и дизайнер титров Гарольд Адлер. Художник Национальной кинослужбы, специализировавшийся на создании рекламных кинороликов, он вспоминал: «Не думаю, что в то время [Сол Бэсс] технически был слишком подготовлен или осведомлен. Он пришел к нам в Национальную кинослужбу потому, что хотел разработать эту концепцию, но при этом избежать любых ошибок. Раскадровки «Психо» были очень подробные и точные, что было характерно для всех работ Сола, но мне пришлось их интерпретировать. У него все было основано на чередовании параллельных плоскостей. Работа требовала

коллективного участия и подробного обсуждения с анимационным режиссером Уильямом Хуртцом («Пиноккио», «Фантазия») и с кинооператором Полом Столероффом. Любые перемещения гораздо дешевле совершать под объективом кинокамеры, в отличие от аппликационной анимации. Билл и Пол решили, что все линии, перемещающиеся вверх и вниз, должны быть анимированы, а все линии, перемещающиеся из стороны в сторону, будут сняты на камеру, при этом черные полосы будут двигаться по экрану в хаотичном темпе и направлении».

Адлер, который, перед тем как взяться за «Психо», работал с Бэссом над титрами для фильмов «Головокружение» и «На север через северо-запад», объяснил, как это было сделано. Для реализации последовательного ряда кинокадров кинооператор и аниматор составили движение на двух различных полях. Аппликационная анимация снималась на двенадцати фонах. Горизонтальные полосы двигались через экран на двадцати четырех фонах. Полосы были в два раза шире нарисованных на аппликациях, и все они в конце полностью совпадали. Фон определяет, что будет на пленке, когда «стоп-кадровая» анимационная камера устанавливается на специфическом расстоянии над рисунком этого фона. Поскольку стоп-кадровая камера снимает один кадр за один раз, анимационный объект может быть мгновенно перемещен между экспозициями. Когда пленка проецируется на скорости двадцать четыре кадра в секунду, получается, что неанимированные объекты движутся естественно.

Производственная группа фильма «Психо» фиксирала последовательность кадров на конфигурации более тридцати параллельных полос для каждого фона. Адлер, отвечавший за горизонтальное перемещение полос, объяснял: «У нас были алюминиевые рейки длиной в шесть футов, покрашенные в черный цвет. Работали мы на большой, выкрашенной белой краской деревянной панели с воткнутыми в нее шпильками, чтобы направлять рейки. Эти рейки должны были двигаться по прямой, а также они могли извиваться. Пол [Столерофф] и я вручную перемещали каждую рейку на определенное расстояние для каждой экспозиции. Рейки двигались по разным направлениям и с разной скоростью. Для каждой рейки было определено количество кадров в секунду, что мы назвали «счет». Движение и съемка каждой рейки производились отдельно. Когда рейка проходила через весь экран, она закреплялась. Приходилось делать много пересъемок, потому что некоторые из них сгибались или случалось еще что-то».

С учетом графического лейтмотива надо было сделать заголовок. Почти до шестидесятых годов практически все заголовки фильмов выполнялись вручную с помощью кисти и краски. Типографии еще не освоили театрального стиля, который был так необходим для титров и рекламных роликов кинематографа. Гарольд Адлер, как и многие другие художники в этой области, выражал свои традиционные концепции титров белым на черной доске. Адлер вспоминал: «Для большинства фильмов Сол [Бэсс] любил использовать тонкий шрифт, такой, каким пользовался для обычной рекламы. Но работа для кино требует другого. Вы сокращаете образы на три четверти дюйма, и тогда появляются проблемы при предварительном производстве. Для фильма «Психо» я выбрал жирный прямой удлиненный шрифт Venus Bold Extended [популярный в то время] и сделал два реверсных фотостарта. Один из фотостартов я разрезал на части горизонтально. Верхнюю часть [букв] я сместил в одну сторону, а потом снял их с определенной скоростью. Нижнюю часть букв я сместил в другую сторону, и снял с другой скоростью. А среднюю часть я снял с третьей скоростью. Поэтому реально получилось три изображения, в каждом из которых треть слова двигалась с разной скоростью. Для последнего кадра мы взяли нетронутый фотостарт слова «психо». Для других крупных титров, таких как «Режиссер Альфред Хичкок», я использовал News Gothic Bold, и мы проделали с ним такое же тройное расчленение, как и для названия фильма». Адлер вспоминал сотрудничество с Хичкоком над фильмом «Психо»: «Мы заставили эти титры работать. О, Господи, не хотел бы я трудиться в офисе у Хичкока. В его присутствии все было в предельной степени зашнуровано и формализовано. Я никогда прежде не встречал человека, способного так четко выражать свои мысли, как мистер Хичкок. И у него всегда были особые идеи по поводу того, что ему хотелось. Я был потрясен, увидев, что в его в огромном офисе книг по искусству и периодических изданий по графике гораздо больше, чем у меня. Он был в курсе новых специфических шрифтов; о них он узнал из журнала «Графикс», а это издание читают только художники-графики».

Хичкок отваживается на еще один просмотр

Когда Бернард Херрманн и Сол Бэсс завершили свою впечатляющую работу, Хичкок и редактор Джордж Томазини ускорили работу над более мелкой отделкой. Сотрудники удалили ненужные эпизоды с участием Мэрион и Сэма (в номере гостиницы), Мэрион и Кэссиди (нефтяника, домогавшегося ее) и Сэма и Лайлы. Также был отредактирован эпизод, когда Мэрион спешит из гостиницы после рандеву с Сэмом, и кадры, в которых она уезжает из своего дома с украденными деньгами. К концу весны у Хичкока была более сжатая 111-минутная копия, теперь украшенная мощным музыкальным сопровождением, что вселяло в Хичкока больше уверенности. Несмотря на то что его по-прежнему беспокоила смешанная реакция зрителей на первый вариант картины, он знал, что состояние «Психо» теперь было гораздо лучше. На второй просмотр он пригласил главу «Эм-си-эй» Лью Вассермана, писателя Роберта Блоха, Бернарда Херрманна, Джанет Ли и Тони Кертиса (на тот момент мужа Ли), Хилтона Грина, Маршала Шлома и большинство технической команды с супругами. Даже для Грина, который был на первом просмотре, фильм стал откровением. «Когда зазвучала музыка, – вспоминал Грин, – она потрясла всех в зале». Вот как вспоминал об этом Шлом: «Мы с женой сидели в последнем ряду, вместе с мистером и миссис Хичкок, Хилтоном и его женой. Жены и подружки шептались не о сцене в душе. Все говорили: «Дождитесь, когда начнется убийство Марти [Болсама]». Не только мистер Хичкок, но и Хилтон, и я знали, что форма сцены убийства Арбогаста была изменена [после первого монтажа Сола Бэсса]. Поэтому, когда Марти начал подниматься по лестнице, камера отодвинулась, появился нож Матери и завизжала музыка Берни Херрманна, все буквально подпрыгнули на сиденьях! Когда мы увидели, что даже те, кто снимал эту сцену, не смогли остаться равнодушными, мы поняли, что это успех!»

Джанет Ли призналась: «Хотя я знала, что будет дальше, я не сдержалась и вскрикнула. И даже несмотря на то, что я знала, что в кадре на самом деле я была абсолютно живая, видеть собственную кончину было очень тяжело». Писатель Роберт Блох рассказывал о Ли и Хичкоке во время просмотра: «Я сидел в первом ряду этого тесного, душного, неуютного зала. Когда просмотр закончился, помню, как Хичкок спросил Джанет Ли, что она думала обо всем этом. Она ответила: «Когда на экране в меня

вонзился нож, я почувствовала его удар!» На что Хичкок ответил: «Моя дорогая, нож никогда в вас не вонзался». Она поняла, а впоследствии понял и я, что именно в этом было дело». (Или Хичкок хотел, чтобы все в это верили.) Ли вспоминала: «Я сказала, что верю в то, что нож вонзился в меня. Это было так реально, так ужасно – хотя, конечно, этого не было, поскольку нельзя было показывать, как нож пронзает человеческую плоть».

За пределами просмотрового зала Хичкок и Блох коротко переговорили, но когда режиссер спросил писателя о его реакции, Блох несколько растерялся. Точно так же, как сценарист Стефано выразил свое непростое отношение к экранизации «Психо», Блох тоже имел свое собственное мнение и не упустил возможность его высказать: «Я ему сказал: «Если честно, то это либо ваш величайший успех, либо грандиозный провал». Именно это я чувствовал в тот момент. Тогда никто не мог предвидеть, как зрители отреагируют на такой изобразительный стиль. Претензия у меня была только к разъяснениям психолога. Можно было сделать их в три раза короче, более понятно для зрителя и с более импульсивным финалом».

Блох, откровенный поклонник Бернарда Херрманна, с тех пор как услышал музыку к фильму Уильяма Дитерле «Дьявол и Дэниэл Уэбстер» (1941), вспоминал, как сильно радовался, что композитор никогда не интересовался его впечатлением от музыки к фильму. «Я просто не знал, как воспринимать ее, – рассказывал Блох. – Музыка была весьма новационная, противоречивая; она не соответствовала тому, чего обычно ждешь от фильмов такого типа. Она запустила меня в мертвую петлю. К такому просмотру я не был готов».

Сценарист Стефано был на просмотре еще одного отредактированного варианта картины. «Это было гораздо ближе к тому, что получилось в конечном итоге, – вспоминал Стефано. – Я подумал, что это хороший фильм, но это все, что я подумал». Сценарист оказался неспособен смириться с тем, что из текста были изъяты диалоги и образы, которые, как ему казалось, помогали глубже прочувствовать убийство Мэрион… Согласно Стефано, было вырезано самое важное, что могло особенно подчеркнуть ужас этой смерти: продолжительный кадр сверху безжизненного тела Джанет Ли, распластанного в ванной, с обнаженными ягодицами.

«Это был совершенно душераздирающий кадр, перед крупным планом мертвых глаз Джанет, – говорил Стефано, и даже спустя тридцать лет он вспоминал об этом кадре с горящим взором. – Именно этот единственный кадр подчеркивал трагедию потерянной жизни. Никогда не видел ничего более тяжкого, чем

гибель такой красоты. Это было столь поэтично – и столь ужасно». Хичкок разозлил Стефано, признавшись, что вырезал этот кадр ради того, чтобы угодить цензуре. Писатель помнил свои возражения: «Если этот кадр был вырезан только потому, что вы не хотели эмоциональных проблем, то прекрасно. Но отказываться от такого кадра только потому, что были видны ягодицы девушки… Как будто в этом было что-то сексуальное!»

Несмотря на свои слова, Стефано действительно упрекал Хичкока за то, что тот избегал глубоких эмоций. Он сильно расстроился, что Хичкок, как выяснилось, хотел, чтобы «Психо» получился не более чем обычным откровенным «шокером». По мнению писателя, при первых же проявлениях эмоциональности со стороны персонажей Хичкок высмеивал сцену либо вырезáл ее. Казалось, что финансовый провал и критическое неприятие глубоко прочувствованного фильма «Головокружение» так сильно ранило Хичкока, что он стал избегать сексуальных сцен. «Всякий раз, когда я пытался на несколько безмолвных секунд сосредоточиться на утраченной жизни, это мгновенно вырезалось, – жаловался Стефано. – Он также немного сократил по времени некоторые эпизоды в конце фильма, что мне тоже не понравилось. Это было в эпизоде, когда Сэм осознает потерю любимой женщины».

Хичкок показал фильм также Солу Бэссу. Художник-оформитель говорил: «Если честно, я поразился, что сцена в душе вышла такой эффектной. Мне казалось, что это было очень короткое и результативное маленькое убийство, но я до конца не осознал, какое воздействие сцена может оказать на зрителя, насколько по-настоящему шокирующей она была».

Режиссер против цензуры: раунд второй

Вооружившись фильмом, который был почти готов для представления миру, Хичкок продолжал играть с прессой, заявив 4 мая, что его будущий фильм имеет отношение к «метафизическому сексу». В тот же день он вознамерился продолжить бой с цензурой, готовясь к худшему, но надеясь на лучшее. Джанет Ли с удовольствием вспоминала: «Он рассказал мне, как собирался манипулировать цензурой, намеренно выставляя напоказ безобразные вещи, чтобы потом вернуться к ним и сказать: «Хорошо, я это выброшу, но тогда вы разрешите мне вот это». Торговался он виртуозно».

Скрипт-супервайзер Маршал Шлом признался, что во время съемок фильма Хичкок чуть ли не потирал руки, расставляя ловушки для цензоров из офиса Шарлока. «В сцене в ду́ше мистер Хичкок хотел не показать наготу, а только намекнуть на нее, – вспоминал Шлом о съемках ключевой сцены, которую так ждали цензоры. – Но если просмотреть эпизод покадрово и увеличить его, то наберется не больше двух кадров с обнаженной грудью, где виден сосок». Луиджи Лураши, бывший посредником между цензурой и студией «Парамаунт», показал фильм семи цензорам и ждал их ответа. Как и предполагалось, совет цензоров пришел в ярость по поводу убийства в душе и потребовал, чтобы эта сцена была предоставлена им для более пристального изучения. Лураши жаловался на полученный ответ: три цензора разглядели в сцене наготу, двое ничего не увидели. Записка из офиса Шарлока Хичкоку гласила: «Пожалуйста, удалите наготу».

Маршал Шлом вспоминал, что на следующий день Хичкок, невнятно раскаиваясь и выражая намерение последовать требованиям офиса Шарлока, еще раз послав им фильм, просто заново его упаковал. Трое представителей цензуры, которые прежде что-то заметили, теперь не увидели ничего, а двое других, раньше не заметившие наготы, теперь ее разглядели. К большому удовольствию Хичкока и его съемочной группы, волокита по поводу того, кто что заметил, продолжалась больше недели.

Маршал Шлом вспоминал: «Наконец мистер Хичкок сказал: «Я уберу наготу из этой сцены, если вы разрешите оставить двоих в постели в начале фильма». Они сказали, что на это не пойдут, тогда он предложил: «Хорошо. Если разрешите оставить сцену в душе неизменной, то я пересниму начало фильма, но хочу, чтобы вы присутствовали на съемочной площадке, наблюдая за съемками, и говорили мне, что вы пропустите, а что нет». Мы назначили пересъемку, но на площадке они так и не появились,

поэтому никаких пересъемок не было. В итоге они согласились, что никакой наготы в сцене в душе нет – которая, конечно же, была в эпизоде всегда». В качестве уступки цензуре Хичкок сделал небольшие сокращения в диалогах, что сократило продолжительность «Психо» до 109 минут.

Глава 9
Реклама

Забота о «Психо» и правильное обращение с ним

Ловко перехитрив цензуру, Хичкок мог свободно переключиться на то, чтобы обмануть кинообщественность. К тому времени он с удовольствием осознал, что достиг своей цели: снял фильм, не похожий ни на один из прежде им созданных, и за очень небольшие деньги. Вскоре он понял, что такого фильма никто прежде не видел. Но еще предстояло продать «Психо» как нечто новое в творчестве Хичкока, который явно вышел за рамки своих обычных «пристойных» триллеров. Прежде всего Хичкок сосредоточился не на звездах фильма, а на его названии. Восхитившись дизайном книжных обложек Тони Палладино, Хичкок связался с рекламным агентством «Маккэн-Эриксон», чтобы заключить с ними договор. «[Хичкок] однажды позвонил мне, – рассказывал художник Палладино, – сказав, что дизайн был потрясающий и что он подойдет для рекламы его фильма. Он хотел, чтобы надпись доминировала в газетной и афишной рекламе, со всего несколькими фотографиями ведущих актеров. Я восхитился, насколько прагматичен он был. С такой тщательной подготовкой он мог запросто снять с этого дела жирные сливки. Мне показалось, что он уважает креативность в других». Палладино получил за свои разработки 5000 долларов – непустячная сумма, если сравнить ее с тем, что Роберт Блох получил за авторское право на оригинальную книгу немногим больше!

Покончив с этим делом, Хичкок обратил свое внимание на другой важный компонент маркетинга. Скрипт-супервайзер Шлом объяснил: «Он беспокоился, что первые зрители фильма расскажут его содержание другим, что просто убило бы картину». Чтобы предотвратить такую опасность и усилить ауру таинственности вокруг фильма, Хичкок предпочел не показывать «Психо» критикам и представителям общественности. Такие предварительные просмотры стали в кинематографе традицией для избранных. Хичкок отражал сердитые вопросы некоторых репортеров, говоря: «Хочу, чтобы просмотр проходил глубокой ночью в заброшенном хлеву. Предпочтительно в хлеву, где гнездятся совы». Президент «Эм-си-эй» Лью Вассерман настоятельно советовал Хичкоку забронировать показ «Психо» по всей стране в тысячах кинотеатров сразу после предварительного сеанса в двух нью-йоркских театрах 16 июня. Если молва похоронит картину, то имело смысл, чтобы имя Хичкока было на

слуху недели две после премьеры. Снятая за такие небольшие деньги, картина могла даже принести минимальную прибыль. Когда Вассерман, с его деловой проницательностью, давал свои советы, люди наподобие Хичкока прислушивались к ним. Вассерман, бывший агент «Эм-си-эй», стал заправлять делами в кинематографе, когда провернул выгодный договор для своего клиента Джеймса Стюарта на студии «Юниверсал Интернэшнл» в вестерне «Винчестер 73» (1950) режиссера Энтони Манна. Благодаря этому договору Стюарт стал миллионером. Хичкок, воспользовавшись стратегией Вассермана, забронировал «Психо» для показа, и фильм окупился до последнего пенни.

Показ фильма для начальства студии «Парамаунт пикчерс», среди которых был глава студии Франк Фриман, не поколебал их убеждения, что картина получилась незначительная, недолговечная, даже компрометирующая Хичкока. Они пришли к заключению, что «Психо» скоро канет в Лету, поэтому решили никаких препятствий в отношении намерений режиссера не чинить, никаких предварительных просмотров не устраивать и никаких предварительных мероприятий не проводить. Но они не знали, что Хичкок задумал рекламную блиц-кампанию, которая будет признана самой продуманной, гладкой и успешной в истории кинематографа. Лишенный предварительно разрекламированного сюжета, эффектных производственных приемов или проверенно-кассовых звезд экрана, Хичкок максимально использовал три наиболее эксплуатируемых элемента: название, шоковый финал и свою собственную персону, как эффектного заправилу в зловещем цирке ужасов.

Хичкок, рекламный директор «Парамаунт» Херб Стейнберг и несколько сотрудников отдела продаж и рекламного отдела решили придерживаться решения провести премьерный показ фильма в кинотеатре в Нью-Йорке. Здесь они собирались проверить в деле необычную рекламную кампанию и правила посещения сеанса зрителями, которые, в случае успеха, станут обязательными по всей стране. Во всех газетах и журналах должно было быть объявлено, что «Никто, СОВЕРШЕННО НИКТО, не будет допущен в кинозал после начала фильма «Психо». Такие объявления перед показом других фильмов делались и прежде. В 1958 году «Парамаунт» даже выпустил рекламную памятку для фильма Хичкока «Головокружение», предостерегающую: «Не рассказывайте тайну «Головокружения», и «Никто не сможет спокойно усидеть на месте в последние десять минут «Головокружения». Но в рекламной кампании «Психо» Хичкок и «Парамаунт» должны были переплюнуть не только себя со своими былыми умопомрачительными уловками, но и превзойти те

приемы, которые использовались для фильма «Дьяволицы». При благословении международного стратега по продажам студии «Парамаунт» Джорджа Уэлтнера и управляющих Фрэнка Фримана и Барни Балабана, Хичкок не только посоветовал, но даже настоял на том, чтобы владельцы кинотеатров строго соблюдали его указание не допускать зрителей в зал после начала фильма. В итоге он потребовал, чтобы это правило было закреплено в контрактах со всеми кинотеатрами, где демонстрировался его фильм. В бюллетене для прокатчиков Хичкок писал: «Уверен, что это крайне необходимо для создания ореола таинственной значимости, которую по праву заслуживает эта необычная картина».

Зрители привыкли к тому, чтобы свободно заходить в зал во время показов и также свободно покидать сеанс в любое удобное для них время с момента открытия кинотеатра в десять утра до позднего вечера, пока в кинотеатре непрерывно шли двойные сеансы, короткометражные фильмы и анонсы будущих показов. Владельцы основных сетей кинотеатров боялись, что зрителям не понравятся указания, когда и как им смотреть фильм, даже если его снял всесильный Хичкок. Некоторые кинотеатры угрожали бойкотом. Хичкок твердо стоял на своем. «Я бегаю туда-сюда, словно Кот Феликс, – сказал он репортеру в своем офисе на студии «Парамаунт», – размышляя о новых сюжетах. – Я веду свою игру со зрителем, пытаясь перехитрить его. Все, что я и мой сценарист придумали для того, чтобы удивить зрителя, может быть разрушено, если позволить ему войти в зрительный зал посреди фильма».

Для более убедительного разъяснения своей оригинальной политики допуска на киносеанс Хичкок и «Парамаунт» послали по почте владельцам кинотеатров два детальных (и невозможно примитивных) руководства. Каждая брошюра состояла из более чем двадцати страниц, на которых Хичкок лично растолковал, зачем и почему нужны его хитроумные уловки. В каждой брошюре также объяснялось, как именно следует усиливать ореол таинственности и напряженности фильма, который должен был стать «событием». В тридцатых-сороковых годах такая голливудская суета и показуха были обычным явлением при подготовке к выходу фильма на экраны. С пятидесятых годов после нашествия телевидения на территорию кино такой метод массированной атаки на зрителя стал применяться к 3D-фильмам, широкоэкранным синемаскопическим зрелищам, или прибыльным секс-фильмам и ужастикам.

В одном из таких руководств под названием «Забота о «Психо» и правильное обращение с ним» Хичкок почти

процитировал строки из статьи, напечатанной в «Нью-Йорк таймс»:

«Читая этот экземпляр… пожалуйста, отметьте для себя, что моя собственная твердая, но не агрессивная позиция в отношении сверхсекретной политики была признана в издательском сообществе могущественной «Таймс». Мог бы еще добавить, что такая же живописная мешанина, несомненно, должна возбудить любопытство миллионов по всей стране от края до края».

Для «Психо» Хичкок и «Парамаунт» не планировали низменные рекламные уловки. Материалы включали советы нанять охранников у Пинкертона, чтобы ужесточить политику допуска в кинозал. «Такой человек правопорядка не только будет превосходно следить за очередями и толпами, – советовал Хичкок, – но он сможет помочь кассирам разъяснять нашу политику, когда двери будут закрыты. Опыт научил нас, что подобные разъяснения сводят требования компенсаций за билет к минимуму». В список требований также входили часы с большим циферблатом, которые должны были напоминать зрителям о начале сеанса, а также высокие картонные стенды с изображением Хичкока в сочетании с транслируемыми записями для входящих и выходящих зрителей. На одном из них режиссер говорил:

«Здравствуйте, леди и джентльмены. Должен извиниться за доставленное неудобство. Однако ожидание в очереди полезно для вас. Это поможет вам по достоинству оценить удобство кресел в зрительном зале. Благодаря этому вы сможете в полной мере насладиться «Психо». Видите ли, «Психо» доставит вам наибольшее удовольствие, если смотреть фильм с самого начала и до конца. На мой взгляд, это революционный подход, но мы заметили, что «Психо» не похож на большинство художественных фильмов, и не выигрывает, если начать смотреть его с опозданием».

Владельцам кинотеатров рекомендовалось устанавливать громкоговорители на фасадах зданий, чтобы голос Хичкока был слышен всем.

Управляющий этого кинотеатра получил указания, рискуя собственной жизнью, после начала сеанса не допускать в кинозал ни единой души. Любые попытки проникнуть в зал через служебный вход, по пожарной лестнице или через вентиляционные шахты будут жестоко пресекаться. Мне доложили, что такие надежные меры потребовались впервые… но зрители впервые увидели такой фильм, как «Психо».

Хичкок даже по всей стране читал лекции управляющим о том, как *показывать* этот фильм:

«Наш опыт в организации кинопоказов убедил нас, что весомость достоинства «Психо» возрастает, если на последних титрах опускается занавес и зал остается погруженным во тьму в течение еще полминуты. Во время этих тридцати секунд непроницаемой темноты напряжение «Психо» неизгладимо запечатлевается в сознании аудитории, чтобы потом обсуждаться среди любопытных друзей и близких. Затем подается зеленоватый свет, который освещает зловещим светом лица уходящих зрителей. Никогда, никогда, никогда не допущу я, чтобы после показа «Психо» сразу же давали на экран спортивные или политические новости».

Альфред Хичкок проследил, чтобы печатная реклама и постеры в кинотеатрах не повторили ошибок прошлого. Сторонник древней голливудской аксиомы «Если картина провалилась, вини во всем рекламную кампанию», Хичкок понимал, что у многих рекламная кампания «Парамаунт» для фильма «Головокружение» вызвала недовольство, как слишком «наигранная». Сол Бэсс создал для постеров и печатной рекламы навязчиво стилизованный образ мужчины и женщины, захваченных вихрем. Озадаченные завсегдатаи кинотеатров предпочли сторониться фильма. Хичкок также заметил разницу между европейскими рекламными постерами для фильма «Дьяволицы» (тревожные графические мотивы с изображением удлиненных рук, мутных вод, двух фигур, спускающих на веревках плетеный сундук), и лаконичная, напористая американская реклама (фотография напуганной Веры Клузо в ночной сорочке).

Стараясь избежать любой двусмысленности в рекламе «Психо», Хичкок уполномочил фотографа Уильяма «Бада» Фрейкера сделать несколько рекламных снимков Джанет Ли в разных позах, одетой в белый бюстгальтер и нижнюю юбку, а также фотографии Джона Гэвина, обнаженного до пояса. Снимки нарочито низкопробного качества, монохромные, выполненные в желтом и оранжевом цветах, стали основой для печатной рекламы. Эти фотографии, помимо того, что были недвусмысленны, пошатнули табу того времени, поскольку были первыми откровенными, «с намеком», фотографическими изображениями в кинорекламе Голливуда. К ним были добавлены фотографии Веры Майлз (с прижатыми к лицу руками в попытке сдержать панический крик) и Энтони Перкинса (делающего то же самое).

В рекламе фильма Хичкок отказался от приема, который уже давно являлся голливудским стандартом: использование для создания рекламных постеров и роликов того же самого дизайна

титров, в данном случае титров Сола Бэсса. Вот что вспоминал шрифт-дизайнер Гарольд Адлер: «Сол любил высокий тонкий шрифт, который выглядел очень стильно в напечатанном виде, но был недостаточно внятным и порой трудночитаемым». Хичкок предпочел для постеров и названия фильма вариант Тони Палладино, который смотрелся очень эффектно на обложке романа – жирные, расколотые буквы. Дробленый, таблоидный вид постеров и печатной рекламы хорошо гармонировал с резким, неровным стилем фильма.

Тем не менее, возможно, наиболее мощным рекламным ходом Хичкока стали три рекламных ролика. На их создание в целом было потрачено 9619,09 долларов, и один из них стал легендарным. Ролики были сняты кинематографистом и специалистом по спецэффектам Рексом Уимпи за три дня в самом конце производства: 28 января (на съемки ушло около трех часов), 29 января (пять часов) и, наконец, с участием одной из ведущих актрис, 1 февраля. Приблизительно за месяц до выхода фильма на экран «Парамаунт» обнародовала два из трех роликов, ставшие «приманками» и показанными во всех кинотеатрах страны. В первом ролике проводилась политика Хичкока, требовавшая, чтобы «никто, категорически никто не был допущен в кинозал после начала сеанса», а во втором нагнеталась атмосфера таинственности: «Пожалуйста, не рассказывайте, чем закончился фильм». Хичкок при этом ворчал: «Это все, что у нас есть». Но самым новаторским был третий ролик, в котором Хичкок проводит шестиминутную экскурсию по дому Бейтса и мотелю.

По примеру Дэвида О. Селзника, показавшего предварительные рекламные ролики, разработанные для фильма «Унесенные ветром», и подобно Орсону Уэллсу, создавшему ролик для фильма «Гражданин Кейн», Хичкок хотел, чтобы в его рекламных продуктах зрители не могли разглядеть тайну «Психо». Такое ухищрение в рекламных роликах было не ново для Хичкока. Для своего первого цветного фильма «Веревка» (1948) он придумал потрясающий ролик, в котором героя убивают до того, как начинается действие фильма. Хичкок поручил написать сценарий для ролика к фильму «Психо» Джеймсу Аллардайсу, одному из своих писателей, который работал на него по контракту. Аллардайс, драматург («Дезертиры») и обладатель премии «Эмми» («Шоу Джорджа Гобела»), обычно придумывал сценарии для мрачных и привлекательных для спонсоров вступлений к телешоу «Альфред Хичкок представляет». Аллардайс создал превосходный сценарий, пригодившийся Хичкоку и как карнавальная завеса, и как гид по Дому ужасов

Бейтса.

– Вот совсем небольшой мотель, – рассказывает мастер, снятый с высокой точки. – Вдали от главной дороги и, как вы можете заметить, совершенно безобидный с виду, хотя отныне он прославится как место преступления.

Когда камера приближается к Хичкоку, тот объясняет:

– У этого мотеля есть пристройка, старый дом, который, если позволите, выглядит немного более зловеще, менее безобидно, чем сам мотель.

Теперь, когда дом возвышается позади него, Хичкок продолжает свое повествование:

– …В этом доме произошли кровавые, ужасные события. Думаю, мы можем пройти внутрь, поскольку он выставлен на продажу. Хотя я сомневаюсь, что кто-то отважится его купить… В том окне на втором этаже – в том, что ближе, именно там, – женщину увидели впервые. Давайте войдем.

На первой ступеньке лестницы Хичкок замирает:

– Видите, даже днем это место выглядит несколько зловеще. На верхней площадке лестницы было совершено второе убийство. Она вышла из комнаты и напала на свою жертву. Конечно, в ее руке сверкнул нож, и мгновенно…

Хичкок делает спиральное движение пальцами, и на его лице появляется тень отвращения:

– …жертва падает и катится с грохотом вниз. Полагаю, рухнув на пол, он мгновенно сломал шею. Трудно описать, как его скрутило, он слегка перебирает пальцами… ну, в общем, не буду на этом останавливаться. Пройдемте наверх.

На верхней площадке лестницы Хичкок продолжает:

– Конечно, жертва, или, вернее будет сказать, жертвы не имели представления, с какими людьми они встретятся в этом доме. Особенно женщина. Она была наиболее странной и наиболее… э-э, пройдемте в ее спальню.

Хичкок входит в спальню Матери и указывает на то, что может представлять интерес:

– Вот комната женщины, все еще аккуратно прибрана, и на кровати, где она обыкновенно лежала, все еще виден отпечаток ее тела. Думаю, в шкафу до сих пор находится ее одежда. – Он смотрит и качает головой. – Ванная. Это была комната сына, но мы туда заходить не будем, потому что его любимое место в доме – маленькая комната позади офиса в мотеле. Давайте спустимся туда.

Хичкок ведет зрителей в комнату позади офиса в мотеле.

– Этот молодой человек заслуживает сочувствия. В конце концов, давление почти маниакальной женщины может свести с

ума любого. О, давайте войдем в эту комнату.

Гид прохаживается по комнате, рассказывая:

– Полагаю, это можно назвать его убежищем. Он увлекался таксидермией. Вот чучело вороны, а вот – совы. В этой комнате произошло важное событие. Здесь был романтический ужин. Кстати, эта картина имеет большое значение. – Хичкок указывает на картину на стене и продолжает: – Пройдемте в первое помещение. Хочу кое-что вам показать.

Режиссер восхищается белоснежностью и чистотой ванной комнаты:

– Все прибрано. Ванная. О, они успели тут все убрать. Большая разница. Надо было видеть кровь. Все… вся ванная была в крови, страшно об этом говорить. Ужасно. Скажу только, что главные улики были найдены именно здесь, – он указывает на унитаз, – вон там. Убийца подкрался совсем неслышно; конечно, из душа лилась вода, убийцу не было слышно совсем, и, ах…

Переведя взгляд на матовую душевую занавеску, Хичкок протягивает руку и отодвигает ее. Раздается душераздирающий крик блондинки и пронзительная скрипичная музыка Бернарда Херрманна. Это крик Джанет Ли, верно? Присмотритесь. В роли блондинки не кто иная, как Вера Майлз в парике.

Камера отодвигается, и под музыку Бернарда Херрманна рассказчик буквально приказывает:

– Этот фильм вы должны смотреть с самого начала, либо вообще не смотреть!

Так же, как и фильм, рекламный ролик представляет собой гигантскую мистификацию, зловещее мошенничество. В ретроспективе, по тому количеству информации о сюжете, которую выдает Хичкок, рекламный ролик может показаться рискованным. Однако повествование придерживается главного принципа саспенса Хичкока: говорите зрителю, что должно случиться что-то ужасное – скажем, в ванной. Затем дайте ему увязнуть в вязкой лаве предвкушения событий. Самым удивительным и разоблачительным аспектом рекламного ролика является то, как точно Джеймс Аллардайс написал монолог для автора фильма. Слова, произносимые Хичкоком, почти предполагают опасение режиссера, что потенциальные зрители стремятся воспринимать дом как «зловещий», а Нормана – как человека, достойного «сочувствия». В рекламном ролике использован прием запугивания, но, в целом, он изобилует всевозможными подсказками, ведущими в никуда, и хранит тайну того, что знаменитая Джанет Ли будет убита в душе.

В дополнение к рекламным кинороликам Хичкок лично записал почти дюжину радиоанонсов. «Широко распространено

мнение, что «Психо» пугает зрителей так, что они теряют дар речи, – говорил Хичкок в одном из таких анонсов. – Догадываюсь, что многие мужья нарочно посылают своих жен посмотреть фильм, надеясь, что это правда». Закончив работу над рекламным материалом, Хичкок и «Парамаунт» закрыли бухгалтерские книги по этому фильму. Общая стоимость производства составила 806 947,55 долларов. Для сравнения, получасовое телешоу Хичкока в те дни стоило 129 000 долларов за эпизод. В 1989 году стоимость средней телепередачи в прайм-тайм составляла около одного миллиона, а бюджет среднего художественного фильма равнялся шестнадцати миллионам долларов.

Перед выходом фильма на экран «Мировая библиотека Фосетта» переиздала роман «Психо» в новой обложке, дизайн которой отражал и содержание рекламных роликов («Самый будоражащий фильм Альфреда Хичкока по книге Роберта Блоха»), выражал признательность и содержал две фотографии Джанет Ли. Кроме того, всегда слегка напыщенный Хичкок позировал фотографу Гордону Парксу для журнала «Лайф», рекламируя фильм «об убийстве в мотеле и о чучельнике-любителе, выражавшем сыновью любовь странным способом». Паркс поместил лицо Хичкока в центре огромного зловещего цветка, а в кулаке тот грубо сжимал розу.

Чем больше режиссер дразнил прессу своим сорок седьмым фильмом, тем больше журналисты требовали от актеров разоблачительной информации. «Фильм «Психо» – самый странный на все времена, – сказала Вера Майлз сплетнице Лоуэлле Парсонс. – Из всех триллеров Хичкока это единственный фильм, который заставит зрителей сидеть как на иголках весь сеанс. Хотела бы рассказать вам содержание фильма, но перед тем, как начать съемки, мы все дали клятвенное обещание не раскрывать его содержание ни единым словом». Лерен Таттл, сыгравшая второстепенную роль жены шерифа, возмутила всех сотрудников Хичкока, разболтав местному репортеру, что Энтони Перкинс в фильме «наряжался как его собственная мать»

Зная, какая предстоит работа по выпуску фильма на экран, режиссер и его жена Альма 16 июня затеяли увеселительную и одновременно рекламную поездку, накануне показа фильма в нью-йоркских кинотеатрах «ДеМилле» и «Баронет». С 8 по 21 июня Хичкок будет стараться изо всех сил в Нью-Йорке, Бостоне, Филадельфии и Чикаго. 13 сентября, в случае если картина оправдает их усилия, супруги собирались полететь в Европу, чтобы рекламировать «Психо» в Лондоне, Мюнхене, Берлине, Франкфурте и Париже. Хичкоки – ни Альма, ни Альфред – не знали тогда, что эти поездки и фильм, который они так

рекламировали, навечно изменят их профессиональную жизнь.

Глава 10
Релиз

Всемирный психоз

«Психо» вышел на экраны летом 1960 года. То было время процветания Америки. Население страны достигло 180 миллионов, а средний заработок вырос до 5700 долларов[26]. Для большинства белых американцев 1960 год казался годом оптимизма. Но под хромированно-виниловой оболочкой благополучия страны бурлили противоречия и беспорядки. В то время как зрители Бродвея наслаждались шоу, сидя на престижных местах по 8,60 доллара, 2 мая педофил Карил Чессман был казнен в газовой камере в Сан-Квентине. Это был год, когда расползлись по швам браки телекумиров Люси и Дэзи. Среднестатистическая секретарша, подобная Мэрион Крейн, зарабатывала около 75 долларов в неделю и могла позволить себе пятицентовый стаканчик кока-колы, напевая под аккомпанемент музыкальных автоматов такие хиты, как «Летний край», «Ангел-подросток», «Склони головку мне на грудь» или «Мы все обманываться рады». Адольф Эйхман предстал перед судом Израиля за свои бесчеловечные эксперименты над евреями. Тэд Уильямс ушел на пенсию из «Ред сокс» после того, как совершил свой 521 хоумран, а «кинокороль» Кларк Гейбл умер через несколько недель после окончания съемок в фильме «Неприкаянные» с Мэрилин Монро. Элвис Пресли, еще один король шоу-бизнеса, вернулся из армии после двух лет службы.

Зрители толпами ломились на кинофильмы с участием таких кассовых кинозвезд, как Дорис Дэй, Рок Хадсон, Кэри Грант, Элизабет Тейлор, Дэбби Рейнолдс, Тони Кертис, Сандра Ди, Фрэнк Синатра, Джек Леммон и Джон Уэйн. Это было время, когда «Шевроле Бел Эйр» стоил 2818 долларов, а реклама утверждала, что «У Шлица скачки веселей!»[27], или предлагала острые вопросы: «Правда ли, что блондинки лучше умеют веселиться?» Любимая мамочка Америки Джейн Уайатт завоевала премию «Эмми» за телесериал «Папа знает лучше», а наш любимый агент федерального бюро расследований Роберт Стэк был удостоен премии «Эмми» за «Неприкасаемых».

Вот таким зрителям, которые могли от скуки случайно забрести на фильмы «Красивая жизнь» или «Девичий источник», предстояло показать «Психо». Больше всего американцам нравились такие картины, как «Исход», «С террасы», «Путешествие к центру земли» или «Восход солнца в Кампобелло». Семьи не отрывались от телевизоров, смотря сериалы «Я люблю Люси», «Отец-холостяк», «Флинтстоуны», «Гавайский глаз» и «Это твоя жизнь». Неудивительно, что

«Парамаунт» и Хичкок были слегка встревожены, когда Национальный легион нравственности Римской католической церкви определил «Психо» как фильм категории «В» («морально спорный во всех отношениях»). Ходили слухи о дальнейших санкциях, но они так и остались слухами.

В конце восьмидесятых фильм «Психо» был признан такими выдающимися критиками, как теоретик кино Робин Вуд, который назвал его «одной из ключевых работ нашего столетия», режиссер Петер Богданович, определивший картину как «возможно, самый визуальный, наиболее кинематографичный фильм, когда-либо созданный». Критик Питер Коуи назвал фильм «не только величайшим творением Хичкока, но и самым умным и волнующим фильмом ужасов, какой он когда-либо создал». Но эти похвалы посыпались спустя двадцать лет после премьерных показов. Когда 16 июня 1960 года «Психо» впервые вышел на экран, реакция на него нью-йоркских критиков была в диапазоне от средней до враждебной. Несмотря на это реакция зрителей на кинофильм удивила всех. С первого дня на Бродвее, сразу после восьми часов утра, выстраивались длинные очереди, стоявшие весь день до последнего сеанса. Кто мог ожидать такого? В недоумении начальство «Парамаунт пикчерс» холеными ноготочками почесывали свои макушки: неужели такая реакция – результат счастливой случайности, свойственной только обезумевшим от летней жары обывателям Нью-Йорка? Рекламные уловки Хичкока имели огромный успех. Желающие посмотреть фильм, измученные в очередях, допрашивали зрителей, выходивших из кинозала со счастливыми, испуганными и потрясенными лицами: «Какой конец фильма?» На что получали ответ почти от всех: «Сами посмотрите и узнаете!» Зрители не выдавали тайны Хичкока.

«Помню, как прошла премьера фильма в воскресенье в Нью-Йорке, – рассказывал Маршал Шлом, для которого жизнь вернулась в привычное деловое русло, когда он сразу же после съемок «Психо» начал работать над телешоу Хичкока. (Вообще-то 16 июня 1960 года пришлось на четверг.) – На следующее утро владельцы кинотеатров, общаясь с дистрибьюторами, рассказывали, что зрители во время сеансов просто сходили с ума, «бегали по проходам, в залах творился полный беспорядок, приходилось вызывать полицию»… В девять утра пришла телеграмма от Лью Вассермана: «Что вы сделаете на бис?»

Только после того, как «Психо» преодолел все предполагаемые планки посещаемости, а его скандальная популярность стремительно выросла сразу после премьер 22 июня в театрах «Парамаунт» в Бостоне, в «Аркадии» в

Филадельфии и в театре «Вудс» в Чикаго, Хичкок и начальство «Парамаунт» наконец-то сообразили, что картина быстро превращается в зрительский феномен. «Должен сообщить о трех припадках в театре «Парамаунт», и ожидаю еще больше, когда будут опубликованы итоговые цифры от продаж в билетных кассах», – телеграфировал хозяин кинотеатра в Бостоне. «В «Парамаунт» еще не поняли, что у них появилось нечто особенное, – вспоминал сценарист Джозеф Стефано. – Сообразив, что сотворили, они и Хичкок стали тратить на раскрутку еще больше денег».

После своего рекламного похода на восточное побережье Хичкок консультировался с сотрудниками отдела продаж и рекламы студии «Парамаунт» в Калифорнии. В течение месяцев стены офисов Хичкока в продюсерском здании студии сотрясались, как при землетрясении. Бюллетени по всей стране пестрели сообщениями о том, как полиции приходилось разбираться с заторами автомашин в кинотеатрах под открытым небом, и о сообразительных концессионерах, использовавших тележки для гольфа, чтобы развозить закуски для зрителей, ждавших своей очереди. Обезумевший менеджер кинотеатра позвонил в «Парамаунт» из Чикаго: люди с билетами на «Психо», застрявшие в очередях под проливным дождем, грозились разнести театр «Вудс», если их не впустят внутрь. Хичкок ответил на звонок в царственном стиле Марии Антуанетты: «Купите им зонтики». Менеджер действительно купил всем зонтики. Когда об этом поступке было напечатано на первых страницах утренних газет, популярность Хичкока взлетела на невероятную высоту.

Никакой оптимизм или тщательно продуманная реклама не могли подготовить кого бы то ни было – тем более Альфреда Хичкока – к торнадо, вызванному этим фильмом. Несомненно, никто не мог предвидеть, насколько точно «Психо» впишется в подсознание американцев. Обмороки, бегство из зала, повторные посещения сеансов, бойкоты, гневные телефонные звонки и письма, призывы с церковных амвонов и из кабинетов психиатров запретить картину. Никогда прежде режиссер не играл на эмоциях зрителей, словно на орга́не. Американцы первыми почувствовали на себе, какого монстра выпустил на свободу Хичкок. «Атмосфера вокруг фильма «Психо» была до предела наполнена мрачными предчувствиями, – писал теоретик кино Уильям Пехтер, описывая, каково это было – смотреть фильм вместе со зрителями тех лет. – Постоянно казалось, что должно произойти нечто ужасное. Чувствовалось, что люди всегда этого ждали; и действительно, в зрительном зале витал дух какого-то молчаливого *entente terrible*[28]. В своем единодушии зрители

становились целостным организмом, а не сборищем случайно заглянувших в кинозал людей, как это бывает в большинстве случаев».

Кинозвезда Джанет Ли грациозно избегала любых публичных выступлений по поводу «Психо», потому что считала: одно только ее присутствие ослабит воздействие фильма на зрителей. «Театральный менеджер рассказал мне о маленьком мальчике, посетившем первый сеанс фильма, – вспоминала Ли, чья громадная популярность у зрителей в то время собирала толпы поклонников, где бы она ни появилась. – После окончания первого сеанса этот мальчик посетил все сеансы, проходившие в кинотеатре в тот день. Он постоянно бегал по проходам, выкрикивая: «О, Господи! О, Господи… сейчас вы сами увидите, что случится!»

В день премьеры «Психо» в Лос-Анджелесе Джозеф Стефано и его жена пригласили своих друзей на просмотр. «Пока шел фильм, – вспоминал со смехом сценарист, – я видел, как люди хватались друг за друга, вскрикивали, визжали, вели себя как шестилетние дети на субботнем дневном сеансе. Я не мог поверить тому, что видел. Мне трудно было представить, что наша картина вызывала у зрителей такую реакцию. Никогда не думал, что этот фильм заставит людей кричать от ужаса. Когда Мэрион Крейн была в ду́ше и публика увидела, как к ней приближается женщина, я подумал, что они содрогнутся и уйдут со словами: «Какой ужас», но не предполагал, что будет столько воплей. Не предполагал этого и Хичкок. Когда эпизод в душе закончился, все были буквально парализованы. Никто не знал, что делать».

Энтони Перкинс признавал, что реакция зрителей на юмор в «Психо» привела Хичкока в недоумение. «Совершенно непонятно, – говорил Перкинс, – каковы были особые и конкретные намерения Хичкока в отношении тона фильма. Но, услышав рев публики по всей стране, Хичкок – возможно, неохотно – признал, что смеяться на фильме было вполне нормально и что, возможно, в конечном итоге, это была комедия. Он не понимал, насколько забавной покажется картина зрителю в целом. Не уверен, что он был готов к такому бурному смеху, какой выдал американский зритель. Хичкок, прежде всего, был сконфужен, потом скептичен и, в-третьих, подавлен».

Режиссер признался Перкинсу: «Всегда умел предугадать реакцию зрителя. Но здесь у меня ничего не вышло». Поскольку его фильм вызывал неожиданно громкие вопли, а также смех, Хичкок обратился к главе студии Лью Вассерману разрешить ему

заново аранжировать фильм, чтобы громкая реакция зрителей не мешала диалогам. Относительно сцены, сразу после той, когда Норман топит машину Мэрион в болоте, Энтони Перкинс вспоминал: «Вся сцена в скобяной лавке [когда женщина покупает крысиный яд, а Лайла навещает Сэма] была практически не слышна из-за продолжающихся криков, вызванных предыдущей сценой. Лью Вассерман отговорил Хича от того, чтобы в некоторых сценах сделать звук громче, сказав: «Вы не можете этого сделать. Мы уже растиражировали фильм».

Альфред Хичкок предпринял турне для рекламы «Психо», только когда убедился, что в руках у него совершенно необычный блокбастер. «Вообще-то, завершив рекламное турне, – рассказывал Маршал Шлом, – мистер Хичкок хотел заняться подготовкой своего следующего фильма или работой с новым сценаристом. Но «Психо» полностью исключил такую возможность». С неослабевающей энергией и очень умело режиссер продолжал рекламировать картину по всему миру. Где бы ни показывали фильм, ситуация была одна и та же: длинные очереди, зрители на сеансах кричат и хохочут, а Хичкок продолжает наращивать свою новую репутацию мастера триллера.

Домашний успех фильма принес девять с половиной миллионов дохода от показа в тринадцати тысячах кинотеатров, к чему добавились еще шесть миллионов долларов от показа фильма во всем мире. В Америке больше денег принес только «Бен-Гур». Но натурные съемки, дорогостоящий актерский состав, грандиозные декорации и пятнадцатимиллионный бюджет эпической картины Уильяма Уайлера – все это означало, что реально его стоимость была в шестнадцать раз больше стоимости «Психо». Хичкок ожидал, что его коллеги по кинематографу признают его достижения. «Он восторгался своей экономностью, – вспоминал оператор Леонард Саут. – «Психо» он создал из ничего, и гордился этим».

Касательно первой волны смешанной реакции на «Психо», Хичкок выбрал тактику «обождем и посмотрим». Такие предыдущие фильмы Хичкока, как «Иностранный корреспондент», «Тень сомнения», «Дурная слава», «На север через северо-запад» и «Головокружение», в наше время признаваемые великими достижениями кинематографа, после первого выхода на экран тоже получили неоднозначную критическую оценку. Феномен «перевертыша», который произошел с несколькими его фильмами, заставил режиссера думать: «Мои фильмы из провальных превращаются в шедевральные, но никогда не бывают признаны успешными!» Резкое изменение отношения критиков к

его творениям никогда не позволяло Хичкоку тешить свое эго успехом таких работ, как «Таверна «Ямайка», «Дело Парадайна» или «Страх сцены». Тем не менее режиссер верил, что у «Психо» будет более счастливая судьба.

Сценарист Джозеф Стефано говорил: «Хича раздражало [что «Психо»] получил несколько плохих отзывов, которые, как ему казалось, были основаны на том, что он не позволил прессе увидеть фильм заранее. Фактически, один из критиков сказал мне, что он «зарезал» фильм именно поэтому». Джон Рассел Тейлор, работавший в «Лондон таймс» с начала 60-х до 1973 года, вспоминал: «Многие критики оскорбились тем, что им было предложено посмотреть фильм вместе с рядовыми кинозрителями, и еще потому, что их не пускали на сеанс, если они опаздывали». В 1978 году Кеннет Тайнан написал в «Лондон обсервер»: «Главный грех Хичкока был в том, что он разозлил критиков до того, как они увидели фильм. Он письменно обратился к ним не выдавать содержание картины и заявил, что никто не будет допущен в зал после начала сеанса. Поэтому они начали писать о фильме, уже обозленные и раздраженные. И то, о чем они писали, не имело отношения к фильму, но отражало лишь состояние их уязвленного эго, потому что фильм имел успех у зрителей».

Джанет Ли, больше привыкшая к тому, что критики ее больше недооценивали, чем атаковали, защищала стратегию Хичкока в отношении показа картины в кинотеатрах: «Позволить нескольким критикам увидеть фильм в просмотровом зале было бы ошибкой». Возможно. Тем не менее, несмотря на все раздражение, испытанное журналистами в отношении рекламной стратегии Хичкока, ничто из ранее созданного режиссером не могло подготовить критиков и зрителей к той черной комедии, или леденящему кровь готическому фильму ужасов, которым оказался фильм «Психо».

«Черное пятно на успешной карьере», – писал Босли Кроутер из «Нью-Йорк таймс». Журналист заключил, что «Психо» оказался «…слишком вялый для мистера Хичкока, и слишком детализированный». Однако тот же Кроутер возглавил группу критиков, изменивших впоследствии свое мнение. Он внес фильм в свой список десяти лучших картин 60-х годов и в 1965 году отозвался о фильме Романа Полански «Отвращение» как о «психологическом триллере в классическом стиле фильма «Психо». Критик Ванда Хейл в своем обзоре в «Нью-Йорк ньюс» отзывается о фильме весьма положительно: «Напряжение нарастает постепенно, но, несомнено, до самого высокого уровня возбуждения. Игру Энтони Перкинса можно считать наилучшей за

всю его карьеру… А Джанет Ли никогда не была столь превосходной».

Критик из журнала «Эсквайр» Дуайт Макдональд считал, что «Психо» «всего лишь один из этих двухчасовых телешоу бессмысленного содержания и реалистических подробностей», и утверждал, что это есть «отражение самого отвратительного, убогого, коварного и садистского умишки». С другой стороны, Эндрю Саррис из нью-йоркского еженедельника «Голос Гринвич-Вилледж» определил «Психо» как первый американский художественный фильм со времен фильма «Печать зла», достойный встать в один ряд с великими европейскими фильмами. Пол Ф. Бакли из газеты «Нью-Йорк геральд трибюн» нашел, что «вряд ли можно забавляться, глядя на те формы сумасшествия, которые отражены на экране», но добавил, что фильм «завораживает вас, словно заклинатель змей». Джастин Гилберт из газеты «Нью-Йорк дейли миррор» считал, что «фильм сделан безупречно», а игра актеров «превосходна». «Это усмиренная молния», – писал Гилберт, называя фильм «сенсационным ужастиком». Обозреватель журнала «Тайм» был убежден, что видел «…одно из самых ужасных, самых тошнотворных убийств, когда-либо показанных на киноэкране. Крупным планом камера фиксировала каждое движение, каждый стон, конвульсии и кровотечение в процессе, превращающем человека в труп». На следующий год тот же журнал определил фильм Уильяма Касла «Со склонностью к убийству» как разбитной вариант «Психо» из первой десятки. В 1966 году «Тайм» пересмотрел свою оценку и теперь описывал «Психо» как «превосходный» и «мастерский».

Когда в сентябре и октябре «Психо» ураганом пронесся по Европе и Южной Америке, мнения тамошних критиков также разделились. В течение трех месяцев Хичкок, вместе с вице-президентом «Парамаунт» Джерри Пикманом и начальником отдела рекламы Мартином Дэвисом, ездил по трем континентам, настойчиво расхваливая свой новый триллер. Первая остановка в их рекламном турне была в Англии, где Хичкок сказал местному журналисту: «Мой новый фильм должен шокировать зрителей. Там происходят несколько ужасных событий. Это совсем не похоже на мои предыдущие фильмы. Люди постоянно говорят, что я повторяю свою основную тему – средний человек, попавший в трудную ситуацию. Теперь они увидят совсем другое кино».

Перед тем, как британская цензура выдала фильму сертификат «Х», они вырезали из фильма кадр, в котором Энтони Перкинс разглядывает свои окровавленные руки, а также удалили шесть кадров, где Мать вонзает нож в детектива у основания

лестницы. [Зрители в некоторых американских городах, благодаря требованиям Национального легиона благопристойности, никогда не видели этих кадров.] Возможно, как заметили многие, суждения некоторых критиков о фильме Хичкока были искажены не только потому, что их вынудили смотреть фильм вместе с рядовыми зрителями, но и потому, что им пришлось тридцать пять минут просматривать рекламные ролики и анонсы. «Один из наиболее отвратительных и омерзительных фильмов, когда-либо созданных», – писал один из критиков.

Один из сотрудников журнала «Сайт энд саунд» заявил: «Психо» приближается к восхитительному равновесию между содержанием и стилем, чего Хичкоку не удавалось достичь в течение многих лет». Но он назвал фильм «весьма незначительной работой». В.Ф. Перкинс из «Оксфорд опинион», возможно, желая уколоть своего коллегу, предложил повторный просмотр: «В первый раз это всего лишь превосходная забава, действительно, «очень незначительный фильм». Но когда неуместная «таинственность» больше не отвлекает от героев фильма, «Психо» становится невероятно интересным и не менее захватывающим». Тот же критик особо отметил, как «впечатляюще превосходную», игру Джанет Ли, Энтони Перкинса и Мартина Болсама, а также «массу напряженности», которые Хичкок сумел вытянуть из них в эпизодах. Критик писал: «В деле создания эффекта присутствия чего-то недосказанного этот фильм превзошел даже Тенесси Уильямса». В.Ф. Перкинс делает заключение, что суть фильма в том, чтобы «соответствовать исключительно жанру трагедии. Именно таким, в конечном итоге, является сам Хичкок».

Критик из «Дейли экспресс» озаглавил свою статью, посвященную «Психо», «Убийство в ванной и скука в зале», где писал: «Невероятно грустно наблюдать, как по-настоящему великий человек делает из себя дурака». Другой обозреватель узрел следующее: «Когда король триллера начинает копаться в выгребной яме такого сорта, ему пора отречься от престола». Сладко-ядовитая Кэролайн А. Лежен в своем обзоре сулила не выдавать концовку фильма: «По простой причине, что мне так наскучило и было так противно от всей этой мерзкой истории, что я не удосужилась досмотреть ее до конца. Мой дорогой Хичкок, ваш указ может не впустить меня в кинозал, но и удержать меня в нем вы тоже не властны». Для французского журнала «Кинематографические тетради» критик написал: «Этот фильм имеет структуру преисподней Данте, где концентрические круги сужаются все больше и больше, уходя в глубину. Каждая

сцена становится уроком в определенном направлении, восхищая не только своей точностью, остротой и силой, но и красотой. Возможно, Хичкок в этом фильме раскрывается почти полностью. Иначе как бы я ощутил, что проник в тайны шестидесятилетнего человека?»

К облегчению Хичкока, удивительно мало критиков, даже французских, писали о том, как сильно на «Психо» повлиял фильм «Дьяволицы». Французский режиссер откровенно демонстрировал высокомерное равнодушие к работе своих американских коллег. Вероятно, он чувствовал себя более свободно, отображая самое интересное в европейской современности. Сходства между фильмами «Дьяволицы» и «Психо» лежат на поверхности – черно-белая съемка, неряшливая обстановка арендуемых комнат, безжалостные, отчаявшиеся и разочарованные герои, похожие прически Джанет Ли и Симоны Синьоре – тематические, визуальные и структурные мотивы. Например, подобно героиням Николь Хорнер и Кристины Деласаль в фильме «Дьяволицы», отчаявшаяся, импульсивная Мэрион Крейн опрометчиво решает, что чужие деньги покончат с «ее безысходностью». Во «втором акте» обоих фильмов потрепанный, неприметный с виду детектив (в первом фильме инспектор Фише в исполнении Шарля Ванеля, во втором Милтон Арбогаст в исполнении Мартина Болсама) появляется, чтобы сбить с толку главных героев. Так же, как Клузо с его трупом в ванне, Хичкок ставит свою центральную, страшную сцену убийства в душе. Коварные герои в фильме «Дьяволицы» прячут труп в зловонном бассейне. В фильме «Психо» у Нормана Бейтса есть свое ненасытное болото. В фильме «Дьяволицы» крупным планом показан нервно двигающийся кадык (в фильме «Психо» Норман нервно глотает леденец, когда его допрашивает Арбогаст), и опять слив в ванне. Совершенно ясно, что главным смыслом обоих фильмов является неожиданный, «лихо закрученный» финал.

Даже высказывания Хичкока и Клузо по поводу их кинокартин звучат одинаково. Клузо вспоминал: «Мне хотелось лишь позабавиться самому и развлечь того ребенка, который скрыт в сердце каждого из нас, ребенка, который прячется под одеяло и просит: «Папочка, папочка, напугай меня». Хичкок говорил о своем фильме: «Психо» я создавал как забаву. Для меня это развлекательный фильм… Это похоже на путешествие по дому с привидениями на ярмарке или катание на американских горках».

Проведение таких сравнений между фильмами и их создателями потребует от киноведов более аналитического

взгляда, чем это было во времена «жанрового» или массового развлекательного кино. Потребуется также, чтобы журналисты более скептично восприняли публичные заявления таких затейников, как Хичкок, о своей работе. Как в 1965 году заметил критик Робин Вуд о самобытной, уму непостижимой личности Хичкока: «Никогда не верьте художнику – верьте его сказке». Вот что говорил Вуд о заявлениях режиссера прессе по поводу «развлекательных» аспектов фильма «Психо»: «Нет надобности говорить, что это не должно повлиять на оценку самого фильма. Для создателя «Психо» заявление о том, что он считает его «развлекательной» картиной, может быть воспринято как попытка сохранения собственной вменяемости. Для критика такая оценка, и, тем более, его одобрение на этом основании, совершенно непростительна. Хичкок сам не осознает, какой он великий художник».

Тем не менее во время выхода на экран фильма «Психо» глубокое критическое изучение популярных «развлекательных» фильмов еще не вошло в моду. В начале шестидесятых годов критик Эндрю Саррис принял и импортировал в Америку понятие *politique des auteurs*, или «авторская политика», впервые предложенное в Париже кинорежиссером Франсуа Трюффо в 1954 году. Трюффо и другие деятели, внесшие вклад в «Кинематографические тетради» – такие как Эрик Ромэр и Клод Шаброль, которые вскоре сами станут кинематографистами, – воспринимали режиссера как «автора» кинофильма. Истинный статус авторского кино обсуждался, только если фильмы режиссера отличались особым стилем, сильной индивидуальность и идейностью. Поэтому критики «Тетрадей» и их приверженцы глубоко анализировали такие фильмы, как «Не тот человек» Хичкока, «Разведчики» Джона Форда или «Рио Браво» Ховарда Хоукса в поисках нюансов, темы, символизма и подтекста, – и делали это так же старательно, как другие изучали бы работы Микеланджело Антониони, Ингмара Бергмана, Федерико Феллини или Алена Ренэ. Как суммировал Винсент Кэнди в «Нью-Йорк таймс»: «Согласно кредо «Тетрадей», если яблоко может вдохновить на создание великого живописного полотна, то фильмы про загадочное убийство – «Лаура», или «Психо», или «Леди из Шанхая» – можно считать великими кинофильмами».

В 1957 году Ромер и Шаброль опубликовали во Франции первое объемистое исследование творчества Альфреда Хичкока. Будущие режиссеры исследовали его первые сорок четыре фильма, уделив особое внимание католицизму и таким повторяющимся мотивам, как «распределение вины» между

«невинным» героем и «менее невинным» антигероем или героиней. После публикации в 1966 году длинных бесед Трюффо с Хичкоком, мастер саспенса мог рассчитывать на то, чтобы попасть в абсолютную тройку победителей. Трюффо, который блестяще справился с задачей перехода от теории к режиссированию, уже был объявлен лидером французской «новой волны»[29] за такие фильмы, как «400 ударов» и «Жюль и Джим». Трюффо также помог Жан-Люку Годару снять «На последнем дыхании», еще одно ключевое событие в новом кинематографическом движении. Такие фильмы, как «Хиросима, моя любовь» и «Любовники» режиссеров, выпестованных «Кинематографическими тетрадями», сделали создателей «новой волны» объектом поклонения кинозрителей. Трюффо настойчиво добивался, чтобы Хичкока воспринимали всерьез, как истинного творца. Ко времени публикации «Хичкок/Трюффо» многие обозреватели объявили фильм «Психо» произведением искусства, а Хичкока культовой фигурой. Трюффо завещал таким критикам, как Питер Богданович, Джон Рассел Тейлор и Робин Вуд, возвести Хичкока в ранг иконы.

Конечно, в 1960 году международное признание фильма и его режиссера едва брезжило в исторической перспективе. На тот момент, однако, страдания Хичкока от многочисленных ударов и колкостей со стороны критиков эффективно залечивались огромными кассовыми сборами. В Колумбии, где фильм был показан под названием «Психоз», были побиты все рекорды, и так было по всей Южной Америке, в Португалии, Италии, Германии, Индии и Китае. В Париже, где фильм шел также под названием «Психоз», за пять дней доход составил 34 000 долларов, заставив ликующего прокатчика телеграфировать на «Парамаунт», что «фильм побил все мыслимые и немыслимые рекорды».

Вызвав смешанные чувства у Хичкока, появилось почти единодушное неприятие романа Роберта Блоха, по которому был снят фильм. Многие обозреватели обвинили книгу в том, что она была много хуже сценария, написанного Джозефом Стефано. Блох, спустя десятилетия, продолжал возражать: «Большинство «киноисториков», особенно британских, писали, что «Психо» – всего лишь короткий рассказ в культовом журнале, или что Хичкок сделал из этой маленькой вещицы нечто великое. Вывод был таков, что он придумал все то, на чем, казалось, был построен фильм (убийство в душе главной героини почти в начале фильма, таксидермия), хотя все это было в моей книге».

Но больше всего Блоха обижало то, что, по его мнению, Стефано практически не пытался развеять веру в то, что именно он, как сценарист, был автором «Психо». В издании «Кто есть кто

в Америке» биографический очерк о мистере Стефано упоминает его как автора «оригинального сценария» для фильма «Психо», а также для фильма «Обнаженное лезвие» (1961), триллера, снятого режиссером Майклом Андерсоном с Гари Купером и Деборой Керр в главных ролях. Последний фильм фактически снят по роману «Первый поезд в Вавилон» писателя Макса Эльрика. В статье про фильм «Обнаженное лезвие» также было написано: «Только тот, кто написал сценарий «Психо», способен написать сценарий для фильма «Обнаженное лезвие». В 1969 году «Юниверсал» рекламировал фильм «Глаз кошки» по сценарию Стефано с такой же льстивой припиской.

Несмотря на то, что Хичкока никогда нельзя было обвинить в великодушной признательности, есть некоторые предположения, что он разделял обиду Блоха. Режиссер сказал интервьюеру Чарльзу Хайаму: «В целом сценарист много сделал в плане диалогов, но не в плане идей». Роберт Блох говорил: «То, что Хич сам начал признавать мою работу, было очень любезно с его стороны. Если бы я [написал] сценарий, я бы знал, что не смог бы вывести на экран типаж Рода Стейгера. Это было бы так же «удивительно», как если бы Флора Робсон слонялась вокруг и представлялась – вздох! – как убийца в финальной сцене. Такой отвлекающий маневр, как омоложение Нормана, превращение его в более привлекательного мужчину, было, в общем-то, правильно и сработало безупречно. Я начал роман с Нормана, не вдаваясь в подробности отношений между героиней и ее любовником. Он также удлинил поездку к мотелю и ввел возможного преследователя в виде полицейского. Во всем остальном он придерживался романа – очень, очень близко к нему. Там все есть, до последних слов: «Я даже мухи не обижу».

В зависимости от требований местной цензуры в разных странах, зрители видели несколько различающиеся между собой версии картины. 21 ноября цензура Сингапура укоротила сцену убийства детектива Арбогаста и потребовала вырезать второй кадр мумифицированного трупа миссис Бейтс. Британские цензоры, уже избавившись от кадров, где Норман рассматривает свои окровавленные руки во время уборки в ванной после убийства Мэрион, сделали дополнительные сокращения в диалоге. Несмотря на эти различия, все лето до самой осени 1960 года толпы зрителей ломились на «Психо». Прокат оказался чрезвычайно успешным. На языке кинематографа, у картины были «ноги». Вернувшись из Европы, Хичкок получил от «Парамаунт» чек на прибыль от первого квартала: два с половиной миллиона долларов. Хичкок подшил в файлы и классифицировал наиболее вразумительные, или, напротив,

забавные из тысяч писем, полученные им от поклонников фильма. Среди этих писем были несколько от критика Босли Кроутера из «Нью-Йорк таймс». Поначалу он назвал фильм «позорным пятном» в карьере Хичкока. Когда фильм «Психо» превратился в культурный феномен, Кроутер пересмотрел свои суждения в печати и назвал фильм Хичкока достойным последователем фильма Фрица Ланга «М» (1930) и фильма Анри-Жоржа Клузо «Дьяволицы». Ко времени публикации статьи Кроутера 28 августа 1960 года в «Таймс», критик присоединился к голосам тех, кто защищал «Психо» от нападок цензуры и откровенного запрета фильма.

Другие «фанатские» письма могли бы просто «зарезать» Хичкока, который был чрезвычайно внимателен к деталям. Многочисленные жалобы от офтальмологов указывали на технический недочет: в кадре, где убитая девушка лежит на полу ванной и лицо Джанет Ли показано крупным планом, ее зрачки сужены, а не расширены, как это должно быть у настоящего трупа. Одна капля белладонны все исправила бы», – советовал доктор. В фильме «Исступление» (1972) режиссер учел это замечание, когда снимал крупный план актрисы Барбары Ли-Хант, исполнившую роль жертвы изнасилования и удушения сумасшедшим продавцом фруктов. После того как она была задушена, ее зрачки были должным образом расширены.

Хичкок сохранил также много похвальных писем от своих поклонников, но гневных писем было гораздо больше. Одна женщина писала: «Мне безразлично, станете ли вы и дальше снимать такие же фильмы, как «Психо», потому что, поверьте, я их смотреть не буду». Больше всего режиссеру нравилось письмо от оскорбленного канадца, поклонника классической музыки, который выразил недовольство тем, что во время сцены, когда Вера Майлз обыскивает спальню Нормана Бейтса, звучит бетховенская Героическая симфония. Он назвал это «прямым оскорблением композитора и очень слабой попыткой доказать, что его музыка годится только для лунатиков».

Естественно, дурная слава, окружавшая фильм «Психо», все выше поднимала его статус среди самых посещаемых и обсуждаемых кинофильмов 1960 года. «Когда мы снимали «Психо», – признался ассистент режиссера Хилтон Грин, – все на съемочной площадке знали, что мы снимаем хороший фильм. Когда он вышел на экран, то это был не блокбастер. Но со временем он становился все популярней и популярней». Кинооператор Хичкока Леонард Саут сказал, что поначалу «Психо» «удивлял» режиссера. «Вот вам кусок дерьма, – однажды сказал Хичкок Сауту, – а деньги не перестают сыпаться». Писатель

Джозеф Стефано также вспоминал встречу с Хичкоком за обедом, сразу после выхода фильма на экран. «Я вошел и увидел Хича впервые после того, как начался весь этот шум и суета. Он посмотрел на меня совершенно недоуменно и просто пожал плечами». Костюмер Рита Риггс, которую Хичкок нанял для работы над своими следующими двумя фильмами, рассказывала: «Мистер Хичкок был потрясен, что этот простой черно-белый фильм заработал столько денег. Помню, как он говорил, что «теперь из-за налогов надо поспешить снять еще один фильм!».

Не все критические замечания, которым подвергся фильм «Психо», приветствовались Хичкоком. С тридцатых годов режиссер привык полагаться на собственное мнение. Тем не менее никогда прежде его заявления в прессе не исследовались социологами и психологами на предмет поиска скрытых смыслов и подтекстов. И никогда прежде Хичкок не получал нагоняев за моральные образы, представленные в одном из его фильмов. «Психо» склоняли в рамках серьезных и фривольных обсуждений таких социальных явлений, как рост преступности, сокращение продаж матовых занавесок для ванн, угрожающее распространение жестокости, особенно в отношении женщин, и сокращение клиентуры мотелей. В своих интервью Хичкок прятался за беззаботными речами, написанными для него Джеймсом Аллардайсом. Хичкок охотно носил маску создателя «*развлекательных* фильмов». Казалось, что режиссер не хотел – или не мог – реагировать на такие обвинения по-другому.

Девятнадцатилетний Лерой Пиньковский получил пожизненное заключение за «прикольное убийство» четырнадцатилетнего подростка. Пиньковский якобы признался, что посмотрел «Психо» несколько раз, и фильм сильно на него подействовал. Когда полиция арестовала двадцатидевятилетнего Генри Адольфа Буша за убийство трех пожилых женщин, он также признался, что пошел на преступление под влиянием фильма Хичкока. Репортеры настаивали, чтобы режиссер сделал заявление. «Эти юноши убивали и прежде, – ответил режиссер, кажется, по поводу одного из молодых людей. – Хотелось бы знать, какие фильмы они посмотрели тогда. Или они сделали это, выпив шоколадно-молочного коктейля?»

По просьбе журнала «Редбук» Хичкок согласился поговорить с психиатром доктором Фредериком Вертамом, автором и известным противником жестокости в средствах массовой информации. Их диалог, опубликованный в журнале, свидетельствует, что Хичкок не собирался сдаваться. Признавшись, что фильм «Психо» он не смотрел, Вертам несколько раз пытался заставить режиссера признать, что

жестокость в фильме была показана «немного четче, чем это было бы представлено, скажем, лет пятнадцать тому назад?». На что Хичкок ответил: «Всегда чувствовал, что для достижения максимального воздействия на зрителя на экране надо показывать как можно меньше. Иногда необходимо воспользоваться некоторыми элементами жестокости, но только тогда, когда для этого есть очень веские основания». Вертам настаивал: «Но был ли этот фильм более жесток, чем обычно?» В итоге Хичкок уступил: «Был». «Более жесток?» – спросил Вертам. «Более жесток», – ответил Хичкок. Вертам так и записал, и есть подозрение, что для него этот диалог был словно общение с особо тяжелым и замкнутым пациентом.

Психиатр надеялся вытянуть из режиссера хотя бы артистическое, если не моральное, оправдание такой жестокости. Тем не менее остается четкое впечатление, что Хичкок мог бы оправдать кровопролитие в «Психо» точно так же, как он оправдал Франсуа Трюффо в его рискованных начальных сценах. «Зритель меняется, – говорил Хичкок. – Думаю, теперь приходится показывать ему то, как в большинстве случаев он ведет себя сам». Следовательно, кинорежиссер подразумевал, что он всего лишь отражал, а не формировал стиль поведения человека.

В других журналах и на форумах Хичкок также играл роль беззаботного затейника. Пенелопа Хьюстон, автор «Тело в ковре», основной критик Хичкока в журнале «Сайт энд саунд», спросила режиссера: «Какова глубинная логика ваших фильмов?» На что он ответил: «Дать зрителю прочувствовать их». Человеку, чья дочь стала бояться принимать ванны после фильма «Дьяволицы», или мыться в душе, посмотрев фильм «Психо», Хичкок посоветовал «сухую чистку». Такие заявления и другие, им подобные, только распаляли споры и обвинения тех, кто настаивал на том, что фильм «Психо» создал клинически больной, безответственный кинорежиссер, заинтересованный лишь в финансовой стороне дела. Надо было всего лишь посмотреть «Психо» или любой другой фильм Хичкока, чтобы понять, «что именно» преследовал режиссер. За приемами шокирования и нагнетания напряженности скрывается огромный пласт глубокого понимания хрупкости человеческой жизни. Сквозь фасад приключения и триллера проглядывается лютая ненависть Хичкока к жестокости, которую мы обрушиваем друг на друга во имя любви.

Стоило ли Хичкоку открыто огласить свою философию и проблематику, или же он просто надеялся, что зрители и критики сами разглядят все это? Оспорить можно любой вариант. «Меня больше интересует техника изложения сюжета средствами

кинематографа, а не содержание фильма», – говорил он, отрицая всякое интеллектуальное содержание в своих творениях. Но во время интервью Хичкок часто производил впечатление человека поверхностного, а не эрудита, собеседника умно-скрытного, а не открытого. Кроме того, как кинематографист, он производил впечатление скорее искусного мастера, более страстного и интуитивного, чем эрудированного. В любом случае Хичкок, казалось, любил произносить такие слова: «Всегда снимал фильмы, подобные «Психо», с чувством юмора». Его картины заставляли людей говорить о них.

После фильма «Психо» Хичкока стали изучать и звать на интервью, как никогда прежде. Кинофильм утвердил его статус могущественного режиссера, которому больше всего подражали и завидовали, что привело к еще большему поголовному стремлению изучить его творчество, подвергнуть его психоанализу, испытать и осудить. Есть свидетельства, что международная шумиха вокруг «Психо» нарушила отлаженный внутренний механизм работы мира Хичкока. «Его внутреннее эго было немалых размеров, – вспоминал кинооператор Леонард Саут, знавший режиссера с 1950 года. – Он знал только, что успешен, что он мог снимать фильм, о чем только ни пожелает». Писатель Джозеф Стефано комментировал: «Фильм «Психо» гораздо больше повлиял на Хичкока, чем Хичкок на фильм. В течение долгих лет человек живет с убеждением, что его недооценивают, хотя и любят, уважают, хорошо платят; но глубоко в душе он сознает, что никто по-настоящему не знает, какой он хороший. Вдруг появляется эта странная маленькая картина, и все начинают говорить о его работе, о том, кто он есть. Они начинают говорить: «Ты был прав. Ты действительно хороший!»

Как бы Хичкок сам ни оценивал свою работу, после «Психо» кинематографисты и журналисты и вправду стали рассказывать ему, какой он замечательный. По всему миру появились музеи, представляющие в ретроспективе его творческий путь. После отзывов критиков из «Кинематографических тетрадей» о «Психо» увлечение Хичкоком продолжает расти. «Если кому-то хочется слышать дифирамбы творчеству режиссера, – писал в «Нью-Йорк таймс» Винсент Кэнди о поклонении авторскому кино Хичкока, Ховарда Хоукса и других, – то это сам режиссер. Поклонники Хоукса и Хичкока живо переживали на сеансах фильмов «Как я был невестой на войне» [Хоукс, 1949] и «Жена фермера» [Хичкок, 1928], и режиссеры покорно терпели долгие часы изнурительных интервью эрудированных французских историков». Возможно, Хичкок пытался замаскировать свои двойственные реакции на

всеобщее внимание, вызванное фильмом «Психо». Тем не менее некоторые из сотрудников режиссера верили, что начало́ появляться новое самосознание.

Беседуя с корреспондентом из «ТВ Гайд» об обзоре в журнале «Нью-йоркер», где аспект «Психо» описан как «подсознательный», Хичкок возмутился: «Безмозглые идиоты! Будто я не знаю, что делаю. Моя методика серьезна. Я всегда полностью отдаю себе отчет в том, что создаю». Стефано заявил: «Думаю, что [Хичкок] был потрясен и немного оскорблен тем, что сделал такой малобюджетный фильм и получил такую реакцию зрителей, какой у него не было никогда прежде, даже когда он щедро тратил деньги. Это подобно тому, как если бы вы время от времени устраивали людям невероятные угощения, а потом вдруг подали бы жареные сосиски, и они сказали бы, что «это лучшее, что мы когда-либо пробовали». А как же все эти великолепные угощения, которые я им подавал ранее?»

Некоторые коллеги Хичкока предполагают, что «Психо» не только повысил его самооценку, но и усилил неуверенность в отношении его следующих карьерных шагов. Один из коллег режиссера полагал, что Хичкок вложил такой геркулесов труд в создание «Психо» для того, чтобы отсрочить поиски новых проектов (хотя его усилия принесли немалый доход). Тем не менее попытка отсрочить неизбежное могла бы негативно сказаться на самом режиссере. «Он был кинематографистом, – рассказывал скрипт-супервайзер Маршал Шлом. – И когда он не делал кино, у него появлялось ощущение, что он не живет».

Знакомый Хичкока однажды стал свидетелем того, как режиссер увлеченно беседовал с директором фирмы, занимающейся маркетинговыми исследованиями. Хичкок хотел знать точный ответ на вопрос, почему «Психо» стал таким грандиозным хитом. Коллега сказал: «Было впечатление, что Хичкок хотел сломать спину этому фильму, расщепить его на молекулы, чтобы понять, как сделать это же самое еще раз. Передо мной был человек, совершенно не похожий на того, кого я знал». Однако, возможно, более реальным в этом человеке было то, что Хичкок сразу же оставил идею, узнав, сколько ему будет стоить такое исследование.

Возможно, какое-то время он пытался бы скрыть под маской свое преображение – не только от мира, но даже от самого себя. Но со временем изменения, произошедшие в Хичкоке, стали проявляться на поверхности. В чрезвычайно благостном настроении он щедрой рукой послал писателю и критику Энтони Бушеру ящик прекрасного шампанского. Словно бы оправдываясь, режиссер телеграфировал писателю, который в своей колонке

«Преступность на свободе» в «Нью-Йорк таймс» еженедельно подвергал разносу и режиссера и его команду: «Видите ли, права на «Психо» я купил после того, как прочел вашу статью». Вероятно, в припадке еще одного приступа щедрости Хичкок вел переговоры со своими финансовыми советниками о возможности распределения между членами своей съемочной группы процента от неожиданно огромного дохода от фильма. Режиссер Сесил Б. Де Милль уже проделывал такое после съемок фильма «Десять заповедей» (1956), когда фильм заработал более восьмидесяти миллионов долларов. Однако Хичкок все же отказался от этой идеи, заставив недовольного знакомого заметить: «Его решение было вызвано не щедростью, а налоговыми последствиями. Он заработал так много денег, что надо было их как-то спрятать». Ходили упорные слухи, что Хичкок нашел выход из положения, поделившись процентом с президентом «Эм-си-эй» Лью Вассерманом, якобы чтобы выразить свою признательность за удачные предложения по рекламе и прокату фильма, которые открыли для «Психо» золотые дали, но также чтобы скрыть свой собственный доход.

В Голливуде ничто не способно так быстро превратить клеветника в подобострастного льстеца, как большие деньги. Такой ветеран кинематографа, как Хичкок, не мог не знать этого закона. Всю свою жизнь режиссер гордился тем, что был равнодушен к мнению кинематографистов. «Мы [с миссис Хичкок] редко принимаем у себя дома, и так же редко выходим в свет, – изредка говорил режиссер журналистам. – Друзей у меня немного. В основном, бизнесмены». Тем не менее, как указывали знакомые и сотрудники Хичкока – например, Джозеф Стефано, – кинорежиссер жаждал признания равных, даже несмотря на то, что не доверял им. Несомненно, что Хичкок внимательно следил за изменениями во мнении кинематографического мира относительно «Психо». Один важный сигнал таких изменений прозвучал, когда британские критики определили первое место «Психо» наравне с британским фильмом Гая Грина «Сердитая тишина» (1960). Этот фильм получил такое же признание, и доход от него был на таком же высоком уровне. Помимо всего, Хичкок положил глаз на самый главный приз Голливуда – «Оскар».

Хичкок и «Оскар»: «вечная невеста?»

Если бы Академия кинематографии присудила фильму «Психо» награду за лучшую режиссерскую работу, победа для Альфреда Хичкока была бы наисладчайшей. Хичкок говорил в интервью, что он больше всего гордился тремя фильмами: «Тень сомнения», «Дурная слава» и «Неприятности с Гарри». И все же есть те, кто верит, что Хичкок надеялся завоевать «Оскара» за свою режиссерскую работу над «Психо», как результат не только значительных достижений, но и всей его жизни в кинематографе. Стал бы «Оскар» компенсацией Хичкоку за 1940 год, когда его фильм «Ребекка» получил «Оскара» как лучший фильм, но лучшим режиссером был назван Джон Форд за фильм «Гроздья гнева»? Стало бы это компенсацией за то, что Хичкок вернулся домой с пустыми руками после номинирования его фильмов «Спасательная шлюпка» (1944), «Завороженный» (1945) и «Окно во двор» (1954)? «Он просто мечтал об «Оскаре», – рассказывал Джозеф Стефано. – Прежде его много раз номинировали, но он так ничего и не получил. Признание в мире кинематографии было ему необходимо».

Хичкок прекрасно понимал, что «Оскары» никогда не имели отношения к искусству создания кинофильмов, скорее, премия отражала уровень их популярности или же это была чистой воды политика. По голливудским стандартам, Хичкок ко всему этому не имел никакого отношения. «Он был необычайно застенчив и с трудом общался с людьми на всевозможных мероприятиях, – говорил кинематографист Леонард Саут. – Очень многие принимали это за отчужденность и грубость. «О, этот надменный англичанин», – думали они». Очень долго Хичкок верил, что при выборе номинанта на премию «Оскар» «Эм-джи-эм» недооценила его фильм «На север через северо-запад» (1959) ради другого, более дорогого фильма. «Мне сказали, чтобы я не ждал никаких номинаций за свой фильм, – спустя годы вспоминал Хичкок в интервью, – потому что они хотели продвинуть фильм «Бен-Гур». Величественное, монументальное творение «Эм-джи-эм» по библейскому сюжету, созданное режиссером Уильямом Уайлером, было представлено в двенадцать номинациях[30]. Романтический шпионский триллер Хичкока был отмечен только тремя. «Вечная невеста», – иронично заявил прессе Хичкок, имея в виду премию. Но есть подозрение, что его разочарование и затаенная злоба были подлинными.

Весной 1961 года Хичкок внорвь номинировался на получение «Оскара». Вместе с ним на звание лучшего режиссера

претендовали Джек Кардифф («Сыновья и любовники»), Жюль Дассен («Только не в воскресенье»), Билли Уайлдер («Квартира») и Фред Циннеман («Бродяги»). Когда Джанет Ли была номинирована как лучшая актриса второго плана, она сказала прессе: «Думаю, что у меня такой же хороший шанс, как у других», имея в виду под «другими» Глинис Джонс («Люди заката»), Ширли Джонс («Элмер Гантри») Ширли Найт («Тьма наверху лестницы») и Мэри Юр («Сыновья и любовники»). С операторским талантом Джона Расселла соревновались Джозеф Лашель («Квартира»), Чарльз Б. Ланг-младший («Факты из жизни»), Эрнест Ласло («Пожнешь бурю») и Фредди Френсис («Сыновья и любовники»). Художники-постановщики фильма «Психо» Роберт Клэтворти и Джозеф Херли соседствовали в своей номинации вместе с Александром Траунером и Эдвардом Г. Бойлем («Квартира»), Джозефом Макмилланом Джонсоном, Кеннетом А. Рейдом и Россом Доудом («Факты из жизни»), Томом Морахэном и Лайонелом Коучем («Сыновья и любовники») и Хэлом Перейрой, Уолтером Тайлером, Сэмом Комером и Артуром Крамсом («Визит на маленькую планету»).

Среди десятков поздравительных телеграмм, полученных Хичкоком, была одна от Джанет Ли и Тони Кертиса: «Если это значит быть «Психо», то готовы быть такими всегда». Поздравляем с номинацией и удачей». Телеграмма сценариста Эрнеста Лемана, номинированного годом ранее за фильм «На север через северо-запад», гласила: «Рад был узнать о вашей номинации. Поздравляю и все такое. Надеюсь, вы в порядке и счастливы». Энтони Перкинс прислал: «Очень рад за вас. Надеюсь, так будет всегда». Хичкок ответил незаслуженно обиженному Перкинсу: «Мне стыдно за ваших коллег-актеров». Если бы Хичкок был в более благодушном настроении, он мог бы утешить композитора Бернарда Херрманна, чью зажигательную музыку никак не отметили. Каковы бы ни были мотивации Хичкока в то время, он направил Херрманну восторженное письмо. Ответ композитора гораздо более точно выражает его отношение к работе над музыкой для кино, чем любые характеристики биографа: «Написание музыки для фильмов и телевидения во многом очень неблагодарное занятие. Часто твои усилия едва замечают, и не потому, что музыка плохая или картина не очень успешна, но потому, что музыка воспринимается как должное».

17 апреля 1961 года среди увешанных бриллиантами, полных надежд, нетерпеливых претендентов и гостей выставочного центра в Санта-Монике на 33-й церемонии награждения премией Академии кинематографических искусств и наук появились Альма и Альфред Хичкок, редкие участники многолюдных

мероприятий. Сид Чарисс (которую «Эм-джи-эм» рекомендовал Хичкоку на главную роль в фильме «На север через северо-запад») и ее муж Тони Мартин объявили победителем в номинации «лучший кинооператор» не Джона Расселла, а Фредди Френсиса, фильм «Сыновья и любовники». Затем Тина Луиз и Тони Рэндал вручили «Оскара» главному художнику фильма «Квартира», а не фильма «Психо». После того как Хью Гриффит назвал имя Ширли Джонс, а не Джанет Ли, в номинации «лучшая женская роль», осталась одна вероятная награда для «Психо». Джина Лоллобриджида сексуально промолвила: «Победитель – Билли Уайлдер за фильм «Квартира»!» И снова Хичкока обошли. «Сомневаюсь, что Хичкок чувствовал, что его работа когда-либо была оценена по-настоящему, как, по его мнению, она заслуживала, – вспоминал Джозеф Стефано. – Думаю, он так никогда и не понял, почему «Оскар» ему не достался. Он считал, что кинематографисты ему завидовали. От всего этого он страдал».

Глава 11
Свет кометы и последствия

Как бы несчастлив он ни был, прагматичный Хичкок утешался тем, что к концу первого года его «Психо» принес доход в 15 миллионов долларов только в США. Многие знакомые Хичкока утверждают, что режиссер лично выручил от фильма гораздо больше 15 миллионов. Это происходило во времена, когда средняя стоимость билета в кино составляла семьдесят центов. Пока фильм оставался самым популярным на нескольких континентах, Лью Вассерман настойчиво добивался – и добился – подписания Хичкоком договора со студией «Юниверсал Интернэшнл». Кинооператор Саут вспоминал: «Зная студию «Юниверсал», Вассермана и весь их клан, Хич хотел, чтобы все договоренности были в письменном виде – на все, что он создаст». Переговоры тянулись долго, но наконец юристы с обеих сторон заключили договор на производство Хичкоком пяти фильмов, с возможностью продления договора. Как часть соглашения со студией Хичкок переместил свое «фильмотворчество» в дорогое частное здание, расположенное близко от студии. Здесь располагались просторные помещения для офисов, заполненные антиквариатом; редакционные комнаты, студии для художников, костюмерные и конференц-залы; просмотровый зал на двадцать мест; небольшая кухня и уютная столовая; а студия звукозаписи находилась прямо напротив, через улицу. Для Хичкока это было воплощением той цели, к которой он стремился всю жизнь. Такие значимые члены его съемочной группы, как кинооператор Роберт Беркс и Леонард Саут, главные художники Роберт Бойл и Генри Бамстэд, редактор Джордж Томазини и дизайнер по костюмам Эдит Хэд всегда были рядом для консультаций.

В 1962 году, в рамках своих взаимоотношений со студией, Хичкок обменял все права на фильм «Психо» и антологию своих телесериалов на почти 150 000 акций «Эм-си-эй». За один прием трансакция сделала его третьим крупнейшим акционером компании, мультимиллионером, и он стал сам себе начальником. И все же там, где встречаются искусство и коммерция, Хичкок и «Юниверсал» подходили друг для друга гораздо больше финансово, чем артистически. «Хич был редким сочетанием истинного художника, ремесленника и бизнесмена, – рассказывал Леонард Саут. – Вассерман, в основном, был агентом, ставшим хорошим другом. Думаю, Лью всегда знал, что на этом человеке

можно сделать гораздо больше денег». Как заметил агент Майкл Ладмер, «встает вопрос: почему возникло неоспоримо великое позднее кино Хичкока? И ответ на этот вопрос очень сложен».

Когда истерия по поводу «Психо» стихла, в воздухе повис вопрос: «Что вы собираетесь делать дальше?», заданный Лью Вассерманом Хичкоку. Члены профессиональной семьи режиссера полагали (а на самом деле надеялись), что триумф Хичкока в жанре триллеров прекратит его заигрывания с «ужастиками». Прежде, во время и после его переговоров с Вассерманом и «Юниверсал Интернэшнл», режиссер казался неспособным решиться на следующий проект. Хичкок собирался сделать для студии «XX век Фокс» киноверсию пьесы Робера Тома «Ловушка для одинокого мужчины», про женщину, которая возвращается после таинственного исчезновения, чтобы найти своего мужа, а тот в свою очередь настаивает на том, что она не является его женой. Хичкок также приложил значительные усилия к осуществлению проекта по роману Пола Стэнтона «Город звезд», нечто вроде фильма «Великий и могучий» режиссера Уильяма А. Уэллмена, где действие разворачивается на борту самолета, оснащенного атомной бомбой. Хичкок сказал журналистам, что идея ему нравилась своей злободневностью, а также возможностью заполнить напряжением замкнутое пространство, а ля фильмы «Спасательная шлюпка», «Веревка» и «Окно во двор».

Оставив оба эти проекта, режиссер начал работать над апокалиптическим проектом по короткому фантастическому рассказу Дафны Дюморье «Птицы», а затем над съемками фильма по тоскливой пьесе Сэра Джеймса Барри о меланхоличном призраке, под названием «Мэри Роуз». Обсуждалась также киноадаптация романа Уинстона Грэма «Марни» о сексуально озабоченном клептомане. В итоге Хичкок остановился на «Марни». Выбор понравился сценаристу Джозефу Стефано, с которым Хичкок во время съемок «Психо» работал над двумя дополнительными проектами. Веря, что режиссер снова хочет попробовать что-то совершенно новое, Стефано надеялся заинтересовать его романтическим триллером с элементами сверхъестественного, нечто вроде фильма «Незваные» (1943). По крайней мере, «Марни», как верил Стефано, очень соответствовал «мейнстриму Хичкока». Сценарист объяснял: «Долгое время я чувствовал, что создание «Психо» было величайшей карьерной ошибкой, какую я когда-либо совершил. Мне хотелось быть связанным с настоящим фильмом Хичкока. Хич был воодушевлен, потому что Грейс Келли согласилась играть в «Марни». Он заявил: «Им [Келли и принцу Ренье] нужны деньги» а меня он предупредил: «Теперь это будет не то, что «Психо», потому что мы

немного изменим историю». На Хича произвело впечатление необычное трио: женщина, муж, принуждающий ее обратиться к психиатру, и врач, который все больше влюбляется в женщину. Чтение пятидесяти страниц было восхитительным. Это сработало. Мне казалось, что фильм должен получиться замечательный. Но когда я закончил сценарий, Грейс Келли изменила свое решение. Хичкок предположил в свойственной ему манере: «Вероятно, она раздобыла деньги где-то еще». Келли его подвела, и он ей этого никогда не простит. Я был потрясен».

Хичкок вернулся к идее экранизации кошмарной фантазии Дюморье «Птицы». Хотя Стефано не испытывал к Хичкоку ничего, кроме «огромного восхищения и благодарности», новый проект писателю не приглянулся, поскольку он рассматривал его как еще один фильм ужасов. От написания сценария Стефано отказался. Понимал ли режиссер это в то время, но выбор такого материала показал его близким, что он, словно рыцарь, принял перчатку вызова. Другие подумали, не выбросил ли он белое полотенце на ринг. Многие верили, что Хичкок слишком внимательно прислушивался к советам Лью Вассермана. Как бы ни отличался фильм «Птицы» от «Психо», это был еще один потрясающий «шокер». Производство оказалось чрезвычайно сложным. Хичкок не только использовал спецэффекты для изображения нападений птиц, но еще раз попытался создать звезду, на этот раз из совершенно неопытной актрисы, бывшей манекенщицы Типпи Хедрен. «Хич любил бросать вызов самому себе, – рассказывал Леонард Саут. – Новой кинозвезды у него не получилось». Несмотря на разочарование Верой Майлз в пятидесятых, его коллега верил, что стремление Хичкока найти «новую Грейс Келли» было восстановлено фильмом «Психо». «Хичкок был настоящей звездой «Психо», и он знал это, – говорил его коллега. – Казалось, что он поверил, что все, к чему он прикоснется – новый ли это исполнитель или не очень хороший проект, – все превратится в золото. После успеха «Психо» это можно было понять, но его способность к трезвой оценке была сильно затуманена».

Фильм «Птицы», выпущенный через три года после «Психо», практически гарантировал Хичкоку и «Юниверсал» огромную известность и финансовый успех. Тем не менее даже выход фильма на экран и его рекламная кампания показали, что режиссер принял близко к сердцу восхваления критиков. По приглашению Роберта Фавра Ле Брэта на Каннском кинофестивале Хичкок представил миру и прессе фильм «Птицы» и Типпи Хедрен. В газетной рекламе фильма Хичкок провозгласил: «За свою жизнь я создал много фильмов, главной

задачей которых были мистификация и стремление удивить зрителей. Поскольку такие истории часто доставляли публике много удовольствия, они соответствовали своим требованиям. На этот раз, однако, кроме удовольствия, предлагается серьезная тема. В фильме «Птицы» за фасадом шока и саспенса скрывается страшная идея. Когда вы ее поймете, ваше удовольствие более чем удвоится». Серьезная тема? Идея? Неужели Хичкок решился заявить о себе, как о художнике, чтобы доказать зрителю, что он не только создатель «развлекательных фильмов»?

Некоторые критики сделали экстравагантные заявления по поводу аллегорического и символического содержания, увиденного ими в картине «Птицы». Довольно неплохой фильм Хичкока, возможно, соответствует некоторым из их теорий. Но другие критики посчитали, что претенциозный, в стиле «новой волны», финал фильма оставляет неясной не только причину нападения птиц, но и судьбу главных героев. Критик из журнала «Тайм» писал: «Мастер, творя по своим незамысловатым принципам нагнетания ужаса и страха, стал претендовать на новый взгляд, который едва ли можно назвать *nouvelle vaque*»[31].

Роберт Блох писал: «После хвалебных песен со стороны французов, фильм «Птицы» должен был стать апофеозом карьеры Хичкока… Не думаю, что в наше время фильм воспринимается в таком свете. Не уверен, что Хич остался доволен им; несколько раз он возвращался к тому, что считал формулой: больше привычного материала и кинозвезд, которые являются самым важным реквизитом. Для меня это свидетельствует о том, что он не особенно доверял сюжетам».

Именно во время производства фильма «Птицы» студия «Юниверсал» впервые начала контролировать Хичкока. Леонард Саут вспоминал: «На съемочной площадке в Сан-Франциско появился парень, задававший такие вопросы: «Полагаете, что до пятницы вы здесь закончите?» На что Хичкок отвечал: «Когда наступит пятница, мы вернемся на студию, если будем готовы это сделать». Хич называл этого человека «парень с топором». Со стороны «Парамаунт» таких лазутчиков никогда не было, поскольку [глава студии] Фрэнк Фриман глубоко уважал Хича. В [«Парамаунт»] к Хичу относились гораздо, гораздо лучше».

Постепенно отношения между Хичкоком и компанией стали ухудшаться. Где-то в середине производства фильма «Птицы» Хичкок снова связался с Джозефом Стефано по вопросу возобновления работы над «Марни», чтобы продвинуть свою протеже Типпи Хедрен. С большим сожалением Стефано отказал ему, потому что у него было обязательство продюсировать популярный научно-популярный телесериал «За гранью

возможного». «Это Хичкоку совсем не подходило, – вспоминал Стефано. – От своего агента я узнал, что он хотел одолжить меня у студии «Коламбия пикчерс». Я попросил: «Передайте ему, чтобы он просто забыл об обязательстве, если пожелает, чтобы я сделал вместе с ним еще один фильм. Ему не надо мне платить». Но, как выяснилось, для Хичкока обязательство было обязательством. Поскольку он не хотел платить Стефано за *неделание* другого фильма, почему бы не сделать деньги на себе самом?

Хич начал работать над «Марни» с Эваном Хантером, написавшим сценарий к фильму «Птицы». Позднее он разработал совершенно иной подход в работе с драматургом Джеем Прессоном Алленом. Стефано был уязвлен тем, что потерял возможность снова сотрудничать с Хичкоком. Сценарист вспоминал: «Думаю, что он так и не оправился от «Психо». Но, работая над этим фильмом, Хичкок просто хотел сделать хорошее кино. Казалось, он прошел тот этап, когда необходимо кому-то что-то доказывать. Хотелось, чтобы он позвал меня и предложил: «Давайте снова сделаем фильм на миллион долларов». Это было бы просто убийственно. Но ему больше не надо было делать ничего такого».

С фильмом «Марни» (1964) у Хичкока все пошло наперекосяк. Эта работа до сих пор вносит раскол в ряды его поклонников. Первая картина, сделанная на студии «Жофре-Стэнли продакшн», названной так сентиментальным Хичкоком в память о двух йоркширских терьерах, любимых питомцах четы Хичкоков. «Хич просто обожал собачек, – вспоминал Леонард Саут, – и часто брал Жофре и Стэнли с собой на работу. Однажды, наблюдая их возню под окном его офиса, он увидел, как грузовик, двигаясь задним ходом, раздавил их обоих прямо на глазах у Хичкока. Такой чувствительный человек, как Хич… он не мог прийти в себя в течение нескольких недель». Эта потеря, усугубленная недоброжелательной критикой и финансовым провалом фильма «Марни», казалась еще невыносимее из-за полного равнодушия зрителей к Типпи Хедрен, несмотря на то, что та постаралась для своего покровителя, сыграв чрезвычайно трогательно и чувственно. Шестидесятипятилетний режиссер начал терять уверенность в себе, от чего сильно страдал.

Посреди всего этого кризиса начались нападки со стороны «Юниверсал». Хичкок надеялся возродить шотландскую историю о призраке сэра Джеймса Барри по сценарию Джея Прессона Аллена; возможно, главную роль в ней сыграла бы Типпи Хедрен. Начальство «Юниверсал» посоветовало не делать этого. Говорят даже, что они просто запретили ему это. Как бы то ни было, но Хичкок подчинился. Потом режиссер попытался заинтересовать

таких писателей, как романист Владимир Набоков («Лолита», «Бледное пламя») поработать сценаристом для того, что он называл «потрясающий, реалистичный шпионский триллер, развенчивающий идею Джеймса Бонда». Студия настаивала, чтобы он избрал менее мрачный подход к этому материалу в фильме «Разорванный занавес» и чтобы он использовал дорогие и неуместные услуги Пола Ньюмана и Джули Эндрюс. Но когда дошло до траты денег на более креативные элементы, гораздо более важные для Хичкока, чем кинозвезды, начальники «Юниверсал» подвели черту. Кинооператор Леонард Саут вспоминал: «Киностудия хотела, чтобы в фильме снимались крупные кинозвезды, но [Хичкок] и Пол Ньюман никак не могли поладить. Хич хотел делать фильм правильно, снимая его в Западной Германии. Вместо этого «Юниверсал» заказала немецкой съемочной группе отснять дрянные фоновые кадры. Затем [Хичкок] потерял Бернарда Херрманна, потому что «Юниверсал» возжелала для фильма более оптимистическую музыку. Хич потерял к картине всякий интерес». Вспоминая «эпизод» из фильма – долгое, медленное убийство шпиона, – Джозеф Стефано сказал: «Меня это опечалило. Хичкок теперь играл на публику». На самом деле, у фильма «Разорваный занавес» был свой зритель, хотя и недовольный тем, что Хичкок не дает им того, что было в фильме «Психо».

Начальство студии «Юниверсал» навязало Хичкоку фильм «Топаз» по роману Леона Уриса о шпионском скандале во французском правительстве. Окунувшись в производство фильма, требовавшего съемок по всему миру, и не имея достойного сценария, Хичкок постарался придать фильму изящество – и в итоге создал полнейший хаос. Показанный в Лондоне и предварительно просмотренный в Америке с несколькими разными концовками, фильм «Топаз» стал финансовой неудачей и почти Ватерлоо для Хичкока.

Забавно, что в то время как старания режиссера не увенчались успехом у поклонников и критиков, репутация «Психо» неуклонно росла. Фильм стал объектом изучения в театрально-научных кругах. К началу семидесятых годов вышли в свет десять серьезных, объемных исследований творчества Хичкока, в дополнение к сотням статей по всему миру, в которых фильм «Психо» признавался ключевой работой в карьере мастера. В 1977 году, по данным Американского института кино, фильм был признан одной из «величайших картин всех времен». Это уже отметили такие журналы, как «Сайт энд саунд». Студия «Юниверсал» заработала дополнительно пять миллионов долларов на первых показах в кинотеатрах в 1965 году, до того

как материнская компания «Эм-си-эй» запустила «Психо» на телевидение, а позже стала продавать видеокассеты и диски для домашнего просмотра. Газета «Нью-Йорк пост» объявила «Психо» самым доходным черно-белым фильмом в анналах кинематографа со времен немого классического кино Д.У. Гриффита «Рождение нации» (1915).

Сразу после убийства дочери кандидата в сенаторы Чарльза Перси в Чикаго в 1966 году, «Си-би-эс» запретила запланированный телепоказ «Психо» по всей стране, даже несмотря на то, что телецензоры урезали девять минут пленки. До сегодняшнего дня фильм так и не был показан по национальному телевидению США. В начале 70-х годов Бернард Херрманн руководил Лондонским филармоническим оркестром при записи краткой версии музыки к фильму. Херрманн так писал в комментарии к этому альбому: «Я чувствовал, что мог дополнить черно-белые кадры фильма таким же черно-белым звуком. Думаю, чисто струнный оркестр был использован в кинематографе всего однажды». 2 октября 1975 года Херрманн дирижировал Национальным филармоническим оркестром при записи полной версии музыкального сопровождения «Психо».

Учитывая привычку Хичкока работать только со знакомым актерским и съемочным составом, выглядит странным, что очень немногие из тех, кто работал над «Психо», были приглашены для дальнейшей совместной работы. Газеты отмечали, что Энтони Перкинс и Хичкок подписали договор на съемки двух фильмов. Перкинс говорил, что собирался заинтересовать Хичкока чем-то вроде фильма «Человек, потерявший голову», но из этого ничего не вышло. Точно так же в середине шестидесятых Хичкок обратился к писателю Роберту Блоху с предложением написать продолжение «Психо». Блох встретился с Хичкоком для обсуждения проекта нового сценария по материалам реальных убийств сороковых годов, совершенных обольстительными британскими убийцами Хейгом и Кристи. Хичкоку нужен был оригинальный захватывающий сюжет, из которого вышла бы долгожданная «предыстория» классического фильма «Тень сомнения» (1942). К тому времени Блох был уже обладателем награды «Эдгар», которую ему присудило общество Американских детективных писателей за роман «Психо», и плодовитым и признанным сценаристом, поэтому он не смог принять условия контракта Хичкока. Условия, предложенные режиссером, подразумевали, что Блоху должны были заплатить только при условии, что его сценарий понравится режиссеру. Сценарист и писатель продолжил свой путь самостоятельно. Никто не осмеливался противоречить Хичкоку. Когда имя писателя

появилось в коротком списке кандидатов для следующего проекта, режиссер написал на листе: «Слишком много фильмов для Уильяма Касла». Этому режиссеру Блох написал сценарий для фильма «Смирительная рубашка», малобюджетного «шокера», в котором Джоан Кроуфорд играла предполагаемую убийцу.

После того как местный телеканал показал «Психо», Джанет Ли, до последних дней получавшая странные письма и угрозы, которые передавала в ФБР, говорила что понимала, почему никогда больше не работала с Хичкоком. «Мне бы хотелось работать с ним снова, – призналась она. – Но я понимаю, почему не стала. Роль Мэрион была одноразовой. Она оставила такое впечатление, что Хичкок не был способен вернуть ее к жизни. И «Психо» был одноразовым фильмом».

Несомненно, для большинства из съемочной группы Хичкока «Психо» был «одноразовым» фильмом. «Психо» стал экспериментом по решению кинопроблем телевизионными методами», – признался член режиссерской киносъемочной команды. – Хичкок не был счастлив работать со многими из телекоманды, поэтому они ему больше не понадобились, разве что для телешоу».

В оставшиеся творческие годы после «Психо» Хичкок завершил шесть картин и планировал, по крайней мере, еще полдюжины. Последним проектом стал никогда не снятый шпионский романтический фильм, который должны были снимать в Нью-Йорке и в Финляндии, – «Ночь коротка». Тем не менее непростая слава его «тридцатидневной картины» преследовала и затмевала любой проект, который «мастер саспенса» создавал до самой своей смерти в 1980 году. Почти через тридцать лет после своего создания «Психо» преодолел рамки обычной популярности и вошел в анналы поп-культуры. Как отметил Питер Богданович, во многом благодаря «Психо» зрители стали смотреть фильмы с самого начала и до конца. С помощью «Психо» были низвергнуты ограничения для фильмов ужасов и жестокости на широком экране. После фильма Хичкока самая великая кинозвезда могла погибнуть на экране задолго до окончания фильма. В 1981 году британская группа под названием «Лэндскейп» записала хит под названием «Норман Бейтс», а на комическом видео появилась Памела Стефенсон в роли Мэрион Крейн. В фильме «Кэрри» (1976) режиссер Брайан Де Пальма назвал школу, в которой училась героиня, «Средняя школа Бейтса». Фильм Хичкока породил производство футболок с изображением мотеля Бейтса и матовых занавесок для ванны. Сцену в душе пародировали такие режиссеры, как Мэл Брукс в фильме «Страх высоты», и переработал Брайан Де Пальма в

фильме «Одетый для убийства», а также Роман Полански в фильме «Неистовый». Даже дети начальной школы знают о «визгливых скрипках» Бернарда Херрманна. Это результат повышенного внимания к «Психо» со стороны местных телевизионных станций и «почтения» к работе композитора в многочисленных «ужастиках» – таких, как «Кэрри», «Одетый для убийства», «Кошмар на улице Вязов» и «Роковое влечение». Студия «Юниверсал» продюсировала, а Ричард Франклин режиссировал фильм «Психо II», не имеющий ничего общего с романом Роберта Блоха. Ранее Франклин ставил фильм «Дорожные игры» с дочерью Джанет Ли, Джейми Ли Кертис, в главной роли. Энтони Перкинс режиссировал фильм «Психо III». Студия также продюсировала непроданный пилотный выпуск «Мотель Бейтс».

Во время туристического осмотра студии «Юниверсал», где «особняк Психо» является главным аттракционом, гиды сообщают, что планируется создание фильма «Психо IV» – с Перкинсом в главной роли, возможно, – по сценарию Джозефа Стефано. В «Справочнике ТВ-фильмов и видеофильмов» 1989 года издания критик Леонард Малтин писал о самом последнем продолжении истории «Спокойной ночи, Норман».

Однажды Хичкок так сказал о «Психо»: «Один из самых кинематографичных фильмов, созданных мною, который является хорошим примером того, как с помощью кино вызвать у зрителя эмоциональную реакцию». Тем не менее сотни последователей «Психо» послужили лишь тому, чтобы доказать, насколько дотошным – и умеренным – был Хичкок. Если какая-то энергия еще остается в формуле «Психо» – Сумасшедший с Ножом, Блондинка, Таинственный Дом, Замысловатый Сюжет, – очень немногие из последователей и подражателей Хичкока способны воспользоваться этой формулой.

В шестидесятые и семидесятые годы Хичкок все больше страдал от артрита и проблем с сердцем, отчего имя его конкурентов стало Легион. Казалось, что он с возрастающим упорством искал выдающийся материал для своих фильмов. В начале 1964 года, когда Хичкок писал и звонил писателю Владимиру Набокову, предложив ему сделать два киносценария, он охарактеризовал свою «жажду найти подходящую историю», как «не терпящую отлагательств». В ответ Набоков предложил ему идею шпионского романа, но Хичкок отказался от нее, поскольку она слишком уж походила на ту, по которой в 1955 году был снят фильм «Человек, который слишком много знал». Запланированная встреча у них не состоялась. «Для Хичкока после «Психо» главной проблемой стало то, что у него не было

подходящего материала, – вспоминал Майкл Ладмер, отвечавший в то время за подбор литературного материала и бывший неофициальным литературным агентом мастера. – Еще меньше было писателей и драматургов такого калибра, как [сотрудники Хичкока] Торнтон Уайлдер, Максвелл Андерсон или Роберт Шервуд, но их доступность для Хичкока, да и для всего Голливуда, уменьшилась. Прославленные писатели не были заинтересованы в том, чтобы прозябать в Лос-Анджелесе полтора, а то и три месяца, работая над чужим материалом. Поэтому сценаристы вроде Пэдди Чаевски радостно принимали Хичкока, но, взглянув на материал, обычно говорили: «Рад был бы с вами работать, но не по этому материалу»

Хичкок наблюдал «парад режиссеров», намеревавшихся «закосить под Хичкока». Некоторые из них публично заявляли о своем долге перед мастером, другие предпочли молчать. Возможно, это было связано только с тем, что британская студия «Хаммер Филмз» (ее успех был связан со съемками Хичкоком фильма «Психо») занялась созданием серии «психоподобных шокеров», включая «Крик страха» (1960), «Маньяк» (1962), «Параноик» (1962), «Ночной кошмар» (1963) и «Умри, умри, моя дорогая», «Истерия» и «Крещендо» (все в 1964). Влияние «Психо» очевидно в работе Уильяма Касла («Самоубийца», 1961; «Смирительная рубашка», 1964), Роберта Олдриджа («Что случилось с Бэби Джейн?», 1962; «Тише… тише, милая Шарлотта», 1964), Майкла Пауэлла («Любопытный Том», 1962), Фрэнсиса Форда Копполы («Деменция-13», 1963), Романа Полански («Отвращение», 1965), Джорджа Ромеро («Ночь живых мертвецов», 1968**),** Ноэля Блэка («Прелестный яд», 1968), Роя Боултинга («Расшатанные нервы», 1968), Леонарда Кастла («Убийцы медового месяца», 1970), Боба Кларка и Алана Ормсби («Безумец, 1974, основан на истории Эда Гейна), Тоуба Хупера («Техасская резня бензопилой», 1974, также частично основан на истории Гейна) и Брайана Де Пальмы («Сестры», 1973; «Одетый для убийства», 1980). До появления фильма «Психо» был ли зритель готов к эмоциональным перепадам и кровопролитию фильмов «Бонни и Клайд» Артура Пенна (1967) или «Дикая банда» (1969) Сэма Пекинпа?

Определенно, зловещее ликование Хичкока при неудачах его коллег по режиссерскому цеху обратилось в ничто, когда пришло понимание, что он тоже не способен превзойти «Психо». Чтобы защититься, режиссер попытался переориентировать зрителей, жаждущих еще одного убийственного триллера. В середине шестидесятых Хичкок нанимал легионы писателей, начиная с Бенна Леви («Убийство!», 1930) до бродвейского драматурга Хуга

Уилера, от писателя Ховарда Фаста до драматургов Лилиан Хеллман и Эдварда Олби, чтобы они создали сценарий по истории реального англичанина Нэвилла Хита, соблазнителя и убийцы с лицом младенца, любившего потрошить тела молодых женщин. Все переговоры и проекты заканчивались, когда Хичкок задавал риторический вопрос: «Это сильно похоже на «Психо»?» Фильм «Исступление» (1972), его единственный психологический «шокер» позднего периода, стал попыткой применить старомодные киноприемы для современной истории Джека Потрошителя в суматошном Лондоне. Многие критики признали этот фильм самой лучшей лентой последнего этапа творчества Хичкока, но некоторые зрители и критики почувствовали себя обманутыми.

Бесконечные телешоу, имитации и пародии притупили остроту «Психо», особенно для поколения, которое может принять взрывные пакеты с краской вместо крови, записи на флешках и корявые саундтреки за реальные триллеры. В сравнении с фильмами «Пятница, 13», или «Кошмар на улице Вязов» и комиксами на их темы, сегодня шумиха вокруг Хичкока может показаться непонятной, так же как телешоу или немое кино. Сегодняшние дети, выросшие на фильме «Джейсон против Фредди», могут не понять, почему в шестидесятых годах зрители дико кричали, созерцая, как Норман совершает убийство. Но если им повезет, возможно, Хичкок девяностых опять сумеет подкрасться к ним и напугать до смерти всю Америку.

Когда режиссер Франсуа Трюффо пытался вытянуть из Хичкока комментарии по поводу экспериментальной и художественной природы «Психо», Хичкок признался: «Не могу дать реальной оценки картины по тем критериям, которые мы применяем теперь». Режиссер говорил: «Психо», более чем другие мои фильмы, принадлежит кинематографистам, вам и мне». Кинематографические и литературные последователи Хичкока принимают его наследие с благоговением. Писатель Стивен Кинг («Кэрри», «Сияние»), охарактеризовавший «Психо» как «один из самых пугающих фильмов, когда-либо созданных», назвал его пробным камнем при создании современного образа двойственной личности «Джекил-и-Хайд». «Ценность «Психо» в том, что он указывает место обитания мифического оборотня, – писал Кинг. – Это не внешнее зло, не предопределение. Проблема приходит не из космоса, она внутри нас. На экране мы видим, что Норман становится оборотнем только внешне, когда наряжается в одежды матери и разговаривает ее голосом, но у нас появляется неприятное подозрение, что вервольфом он остается постоянно».

Режиссер Брайан Де Пальма («Кэрри», «Подставное тело»),

один из самых технических и умелых режиссеров своего поколения, во многом позаимствовал у Хичкока сюжетные линии и технические приемы. В 1980 году Де Пальма сказал: «В своем деле Хичкок – словно Бах в музыке, воплотивший мелодии всех времен. Хичкок продумал практически каждую кинематографическую идею из тех, что использовались прежде и, возможно, еще будут использоваться в такой форме».

После «Психо» немногим фильмам удалось так глубоко проникнуть на темную сторону воображения и подсознания зрителя. Не обращая внимания на достоинства или недостатки последователей «Психо», можно назвать такие фильмы, как «Ребенок Розмари» (1968, режиссер Роман Полански), «Ночь живых мертвецов» (1968, Джордж Ромеро), «Изгоняющий дьявола» (1973, Уильям Фридкин), «Хеллоуин» (1987, Джон Карпентер) и «Роковое влечение» (1978, Эдриан Лайн). Время выхода на экраны фильмов Полански и Ромеро было самым подходящим. Америка содрогалась от ужасов широко освещаемой на телевидении войны в джунглях, беспорядков на улицах и в университетах, лживости Линдона Джонсона и Ричарда Никсона, насильственных смертей Мартина Лютера Кинга и Роберта Кеннеди. Кресло в кинотеатре казалось отличным наблюдательным пунктом для созерцания апокалипсиса. Американцы испытывали страх в смеси с медийной иронией и отстраненностью. Телевидение сделало такое отношение к реальности возможным. Для некоторых оно стало орудием выживания в сложившейся ситуации в мире.

В фильме «Изгоняющий дьявола» режиссер Уильям Фридкин направил удар в самое уязвимое место. В фильме захватывающе показана обыденность ужасов и неспособность медицины диагностировать заболевание маленькой девочки. Картина изобилует такими мастерски выполненными спецэффектами, как изрыгание горохового супа, левитация и винтовращение головы. В отличие от многих «шокеров», популярных среди подростков и любителей экшена, фильм «Изгоняющий дьявола» (подобно бестселлеру Уильяма Питера Блэтти, по которому снят фильм) сумел задеть за живое зрителей всех возрастов.

Режиссер Эдриан Лайн остро сознавал, что над его фильмом «Роковое влечение» нависла величественная тень Хичкока. Как и Полански в фильме «Отвращение», Лайн держал зрителей на крючке напряжения, использовав клише «псих-нож-кровь», где в роли сумасшедшего выступала блондинка, размахивающая ножом. «Хичкок, несомненно, был чрезвычайно умен, – заметил Лайн. – Просто гений. Когда фильм «Психо» вышел на экран, сцена в душе явилась революционной. Она была и остается невероятно впечатляющей, с ее быстро сменяющимися,

осколочными кадрами. Но сегодня, в сравнении с остальной частью фильма, сцена выглядит странно наивной. В ней совершенно превосходен звук вонзающегося ножа».

Но реакция зрителей на первый, «сырой» просмотр фильма «Роковое влечение» (1987) заставила Лайна понять, что любой триллер должен выдержать сравнение с Хичкоком. В сценарии и в фильме, как было снято первоначально, разъяренная Алекс (Глен Клоуз) кончает жизнь самоубийством, как мадам Баттерфляй, пытаясь заставить своего любовника, с которым провела всего одну ночь (Майкл Дуглас), оставить свои отпечатки на ноже. Когда кровожадная публика на первом просмотре потребовала больше жестокости, режиссер Лайн вынудил свою съемочную группу снять сцену в душе, напоминающую не только Хичкока, но и фильм «Дьяволицы». «Несмотря на то, что сравнение [с этими фильмами] присутствовало всегда, – говорил Лайн, – я старался избежать повторения хичкоковской сцены и пытался обойтись без психа с ножом. И Глен, и я не хотели делать этого. В итоге я сказал ей: «Вместо того чтобы держать нож в руке, возможно, будет лучше, если ты будешь теребить его, как бы почесываясь им». Любой, кто делает так, не чувствуя ножа, способен на все. Подобно Хичкоку, мы создавали обобщенный тип опасности, которой был наполнен весь эпизод. В ретроспективе новая концовка оказалась лучше, чем первоначальная».

Лайн считал, что феноменальный кассовый успех фильмов «Психо» и «Роковое влечение» обеспечила достоверность героев. Он говорил: «То, что главная героиня фильма «Психо» погибла почти в начале фильма, было блестящей находкой Хичкока. Почти все, кто видел мой фильм, ставили себя на место любовника, жены, мужа, иногда на место всех троих сразу. Для них это было совершенно реально. Зрителям гораздо труднее остаться равнодушными к фильму, если они могут внутренне идентифицировать себя с его героями».

В первые тридцать лет после выхода «Психо» на экран картина получила статус международной иконы поп-культуры. В 1960 году, когда Альфред Хичкок во время рекламного турне беседовал о «Психо» с одним из многочисленных репортеров, он сказал: «Это довольно хороший фильм. Но, что более важно, это мой первый «шокер». Прежде я снимал только триллеры. Этот же фильм буквально шокирует вас». Дело в том, что самый знаменитый и один из самых подражаемых из всех фильмов Хичкока, со всей силой его непосредственного воздействия на зрителей и мощным влиянием на международный кинематограф, прежде всего, глубоко перелопатил и основательно изменил самого режиссера.

Создатели «Психо»

«Психо». 1960. Производство киностудии «Парамаунт». Режиссер Альфред Хичкок. Продюсер Альфред Хичкок. Сценарий Джозефа Стефано. Снят по роману Роберта Блоха. Основной актерский состав: Энтони Перкинс (Норман Бейтс), Вера Майлз (Лайла Крейн), Джон Гэвин (Сэм Лумис), Джанет Ли (Мэрион Крейн), Мартин Болсам (детектив Милтон Арбогаст), Джон Макинтайр (шериф Эл Чамберс), Саймон Оукленд (доктор Фред Ричман), Фрэнк Альбертсон (Том Кассиди), Патриция Хичкок (Кэролайн), Вон Тейлор (Джордж Ловери), Лерен Таттл (миссис Чамберс), Джон Андерсон («Калифорнийский Чарли»), Морт Миллз (патрульный офицер полиции). Остальной состав съемочной группы: Флетчер Аллен (полисмен на стремянке), Пруденс Бирз (статист), Кит Карсон (статист), Френсис Де Сал (заместитель окружного прокурора Алан Дитс), Джордж Докстайдер (статист), Джордж Элдридж (шеф полиции Джеймс Митчелл), Харпер Флаэрти (статист), Сэм Флинт (окружной шериф), Вирджиния Грегг (голос Нормы Бейтс), Альфред Хичкок (человек в ковбойской шляпе у риелторской конторы), Пол Джасмин (голос Нормы Бейтс), Ли Касс (статист), Фрэнк Киллмонд (Боб Саммерфилд), Тед Найт (охранник у двери), Пэт Маккэффри (полицейский охранник), Жанетт Нолан (голос Нормы Бейтс), Лилиан О'Мэлли (статистка), Фрэд Швайвиллер (статист), Хелен Уоллес (посетитель скобяной лавки), Вирджиния Бойл (дублер), Фрэнк да Винчи (дублер), Анни Доре (дублер Энтони Перкинса), Джон Дрейк (дублер Энтони Перкинса), Марго Эппер (дублер матери в сцене в душе), Джун Глизон (дублер Веры Майлз), Майра Джоунс (статистка, дублер Джанет Ли в сцене в душе), Ричард Кинделон (дублер), Харольд Локвуд (дублер мартина Болсама), Пол Мэтьюз (дублер Джона Гэвина). Оригинальная музыка Бернарда Херрманна. Израэль Бейкер (соло на скрипке). Джон Л. Расселл (кинематография). Леонард Дж. Саут (кинооператор). Рекс Уимпи (оператор-постановщик, Феникс; второй кинооператор). Киноредактор Джордж Томазини. Джерри Хершоу (ответственный за актерский состав). Роберт Клэтворти и Джозеф Херли (художники-постановщики). Джордж Мило (декоратор). Рита Риггз (дизайнер по костюмам). Хелен Колвиг (женский костюмер). Джоан Джозефф (костюмер-ювелир). Теодор Р. Парвин (мужской костюмер), Джек Бэррон (гример). Флоренс Буш (стилист по прическам). Роберт Дон (гример). Ларри Джерман (стилист по прическам). Джери Хершоу (кастинг). Лью Лири (менеджер по производству). Чарльз С. Гулд (режиссер

натурных съемок). Хилтон Грин, Лестер Уильям Берк (ассистенты режиссера). Кертис Бэсслер (реквизит-помощник). Сол Бэсс (художник по раскадровке, консультант по живописи, дизайнер титров). Уильям Т. Херц (режиссер, анимационные титры). Боб Боун (реквизитор). Джордж Кук (помощник реквизитора). Дейв Ли (реквизитор). Гарольд Вольф (старший рабочий). Уильям Рассел (звукозапись). Уолдон Уотсон (звукозапись). Роберт Р. Бертранд (ответственный за работу микрофонов). Джор Рут (кабельная связь). Гарольд Такер (звукозапись). Кларенс Шампейдж (спецэффекты). Уолтер Хаммонд (спецэффекты). Юджин Кук (фотохудожник). Бил Кремер (фотохудожник). Эверетт У. Браун (технический консультант). Чарльз Гоулд (режиссер натурных съемок). Херб Стейнберг (начальник отдела рекламы, «Парамаунт»). Джим Меррик (специалист по печати и рекламе). Долорес Стоктон (секретарь мистера Хичкока). Продолжительность фильма 109 минут.

И после «Психо»

Фрэнк Альбертсон (актер), снимался также в фильмах «Элис Эдамс» (1935) и «Мать-одиночка» (1939), позднее появлялся в фильмах «Девушка на бегу» (1961), «Танцуй твист без остановки» (1962), «Джонни Кул» и «Пока, пташка» (1963). Умер в возрасте 55 лет в 1964 году.

Джеймс Аллардайс (писатель анонсов, реклама), бывший студент Йельского университета, факультет драматургии, привлек внимание студий «Эм-си-эй» и «Парамаунт» в 1949 году, когда его наняли для адаптации его комедии «Дезертиры» для Дина Мартина и Джерри Льюиса. Когда «Эм-си-эй» свела его с Хичкоком, он уже был известным писателем телекомедий и обладателем премии «Эмми». Аллардайс писал для режиссера веселые и зловещие сюжеты и монологи к телешоу Хичкока в течение десяти лет. Аллардайс также писал Хичкоку речи, с которыми тот выступал в Национальном пресс-клубе и в других заведениях. Актер и продюсер Норман Ллойд был свидетелем смерти Аллардайса в 1965 году: «Я всегда чувствовал, что, когда Хич говорил, что больше не хотел заниматься сериалами, это было потому, что он знал, что другого Джимми Аллардайса больше не будет никогда».

Мартин Болсам (актер), превосходный исполнитель, способный заворожить зрителя, создал ряд незабываемых образов на телевидении и в таких фильмах, как «Двенадцать разгневанных мужчин» (1957), «Завтрак у Тиффани» (1961), «Семь дней в мае» (1964), «Тысяча клоунов» («Оскар» за лучшую роль второго плана, 1965), «Ловушка-22» и «Маленький большой человек» (1970), «Убийство в восточном экспрессе», 1974) и «Вся королевская рать» (1976). Он умер в 1996 году в Риме.

Сол Бэсс (титры, художественный консультант) создал титры для таких фильмов, как «Спартак» и «Одинадцать друзей Оушена» (1960), «Вестсайдская история» (1961), «Прогулка по беспутному кварталу» (1962), «Этот безумный, безумный, безумный мир» (1963), «Исчезнувшая Банни Лейк» (1965), «Секунды» и «Гран При» (1966), «Возраст невинности» (1993) и «Казино» (1995). Он продюсировал и режиссировал телевизионные сериалы, краткометражные и документальные фильмы, включая «Следящий глаз» (1963), «Отсюда туда» (1964), «Почему человек творит» (1968)[32] и художественный фильм «Фаза IV» (1974). Он

был художественным оформителем рекламных кампаний многних фильмов, включая фильмы «Исход» (1960), «Совет и согласие» (1962), «Девять часов для Рамы» и «Кардинал» (1963), «Фиксаж» (1968), «Человеческий фактор» (1979), «Сияние» (1980) и «Ток-радио» (1988). Всеми обожаемый мистер Бэсс, которому подражали очень многие, умер в 1996 году.

Роберт Блох, писатель и сценарист, работавший в жанрах криминальном, триллера и научной фантастики. Написал более тысячи коротких рассказов, более дюжины романов, телевизионных пьес для таких шоу, как «Темная комната», и сценарии для таких фильмов, как «Смирительная рубаха» и «Ночной скиталец» (1964), «Дом, где сочится кровь» (1971) и «Байки из склепа» (1972), основанные на кровавых комиксах. Его работы легли в основу трех продолжений фильма «Психо». Его роман стал основой для ремейка фильма «Психо» в 1998 году. Мистер Блох умер в 1994 году.

До того как Альфред Хичкок пригласил его адаптировать роман Роберта Блоха для киноэкрана, **Джеймс П. Кавана** стал победителем премии «Эмми» за телевизионную пьесу «Туман сгущается», вышедшую в эфир в 1955 году в телешоу «Альфред Хичкок представляет». Другие его телевизионные пьесы для телесериалов Хичкока – «Спрятанная вещь», «Пресмыкающееся», «Не настолько слепы», «Конец бабьего лета», «Пройти еще милю», «Сильвия», «Артур», и «Мама, можно мне пойти поплавать?». От сценария Каваны Хичкок отказался, но тот продолжал работать для телесериалов режиссера («Мама, иду», «Судья ее пэров», «Где скрыта красота»). Умер он в 1971 году в возрасте 49 лет.

Роберт Клэтворти был художником-постановщиком, или дизайнером производства для таких фильмов, как «Этот мех норки» (1962)[33], «Внутренний мир Дейзи Кловер» (1965), «Корабль дураков» (1965)[34], «Угадай, кто придет к обеду» (1967)[35], «Цветок кактуса» (1969), «Тайна Санта-Виттории» (1969), «Бабочки свободны» (1972), «Рапорт для комиссара» (1974), «С полудня до трех» (1976), «Автомойка» (1976). Его последний фильм «Еще один мужчина, еще один шанс» (1977). В 1989 году художник-постановщик Антон Ферст и режиссер Тим Бертон, которые вместе работали над фильмом «Бэтман», назвали мотель и викторианский дом в фильме «Психо», созданные Клэтворти и Джозефом Херли, лучшими кинематографическими «спецэффектами» всех времен и народов. Мистер Клэтворти умер в 1992 году.

Херберт Коулмэн (помощник режиссера) работал с Хичком еще на съемках фильма «Окно во двор», и сотрудничал с ним во всех его проектах до фильма «Психо», когда Коулмэн ушел от Хичкока. Позднее он работал над многими телепроектами, включая «Хичкок-шоу», и часто казалось, что он готов выступить в качестве режиссера или продюсера художественного фильма. Он возобновил сотрудничество с Хичкоком в 1968 году на трудных съемках фильма «Топаз». В последний раз он работал как исполнительный продюсер фильма «Заемщик» в 1991 году. Его книга «Человек, который знал Хичкока: голливудские мемуары» была опубликована посмертно в 2007 году. Умер мистер Коулмэн в 2001.

Джон Гэвин (актер) с 1971 по 1973 годы был президентом Гильдии киноактеров. Позднее он был назначен послом в Мексике президентом Рональдом Рейганом, другим бывшим президентом Гильдии киноактеров и республиканцем. Перед тем как заняться политикой, он успел сняться в фильмах «Спартак» (1960), «Блэк-стрит» (1961), «Полуночное кружево» (1960), «Романов и Джульетта» (1961), «Тэмми, скажи мне правду» (1961), в телесериалах «Дестри снова в седле» (1964), «Совершенно современная Милли» (1967), а также в телевизионных мини-сериалах «Богач, бедняк» (1976). О «Психо» мистер Гэвин говорит в книге «Психо: за эпизодами классического триллера», написанной в 1954 году Кристофером Никенсом и Джанет Ли.

Хилтон Грин (помощник режиссера) продюсировал финансово успешные фильмы «Психо II», 1983) и «Шестнадцать свечей» (1984), а также «Психо III» (1986); все фильмы снимались на студии «Юниверсал».

Вирджиния Грегг, которая предоставила свой голос Матери в фильмах «Психо», «Психо II» (1983) и «Психо III» (1986), появлялась на экране в фильмах «Операция «Нижняя юбка» и «Все славные молодые каннибалы» (1960), «Дом женщин» и «Гора Спенсера» (1963). Она умерла в 1986 году.

Бернард Херрманн (композитор) работал консультантом звукозаписи при съемках фильма Хичкока «Птицы» (1963) и создал музыку для фильма «Марни» (1964). Хичкок навсегда испортил отношения с Херрманном, заменив его музыку для фильма «Занавес» (1966) на произведение Джона Эддисона. Среди последних работ композитора музыка к фильмам «Невеста была в

черном» (1967), «Расшатанные нервы» (1969), «Битва на Неретве» (1967), «Сестры» (1971), а также «Таксист» и «Наваждение», оба вышедшие на экран спустя год после его смерти в 1975 году.

Патриция Хичкок (актриса) дебютировала на Бродвее в 1994 году в пьесе «Фиалка», написанной и поставленной Уитфилдом Куком. Ее дебют в кино состоялся в 1950 году в фильме отца Альфреда Хичкока «Страх сцены», по сценарию Уитфилда Кука и адаптированного ее матерью Алмой Ревиль, по роману Сельвина Джепсона. Она вернулась на Бродвей в 1951 году, сыграв в спектакле «Возвышенность», где играла с актерами Томом Хелмором и Рут Макдевитт, которые позднее сыграют незабываемые роли в фильмах «Головокружение» и «Птицы», соответственно. На телевидении она появлялась в эпизодах фильмов «Саспенс», «Небольшой театр», «Театр-90», «Жизнь Райли» и «Альфред Хичкок представляет». В 1976 году снялась в телеадаптации пьесы «Шесть персонажей в поисках автора», с Энди Гриффитом и Джоном Хаузманом в главных ролях, режиссер Стейси Кич. Она замужем, имеет детей и внуков. Для библиотеки Академии кинематографических искусств и наук имени Маргарет Херрик она предоставила документы отца и его съемочные архивы.

Джозеф Херли (художник-постановщик) был производственным иллюстратором у дизайнера Ричарда Макдональда при съемках фильмов «Другие ипостаси» (1980) и «Что-то страшное грядет» (1983). Он умер в 1982 году.

Пол Джасмин (голос Матери), фотограф и художник, создатель кинопостеров для таких фильмов, как «Американский жиголо» (1980), «Офицер и джентльмен» (1982) и «Постоянная запись» (1988). Его фотографии для модной индустрии публиковались в таких журналах, как «Вог» и «Интервью», а его полотна украшали дома Барбры Стрейзанд, Бэтт Дэвис и Маризы Беренсон.

Джанет Ли (актриса) в дальнейшем участвовала в таких проектах, как «Кандидат от Маньчжурии» (1962), «Пока пташка» (1963) и «Туман» (1979). В 1982 году вышла первая из нескольких ее книг «Это был настоящий Голливуд». Ее дочь, Джейми Ли Кертис, крестным отцом которой был Лью Вассерман из «Эм-си-эй», стала успешной актрисой. Мисс Ли умерла в 2004 году.

Луиджи Лураши (агент по связям с цензурой) ныне является

консультантом студии «Парамаунт пикчерс» в Европе.

Вера Майлз (актриса) еще раз работала с Альфредом Хичкоком в проекте «Случай на углу», часовой телепьесы на «Форд Стартайм», играла для Джона Форда в художественном фильме «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» (1962), и у Дона Сигеля в фильме «Повешенный» (1964). Но, в основном, кино и телевидение не смогли в полной мере воспользоваться ее здравомыслием, умом и драматическим мастерством в фильмах «Дух желает» (1967), «Один маленький индеец» (1973), «Ковбой на обочине» (1974) и «Психо II» (1983), режиссера Ричарда Франклина. В 1989 году она сыграла главную роль в спектакле «Иммигрант» в южной Калифорнии.

Морт Миллз (актер) сыграл у Хичкока еще одну незабываемую роль фермера, который помогает Полу Ньюману в фильме «Разорванный занавес» (1966). Он появляется в фильме Орсона Уэллса «Печать зла» (1958) и позднее в фильмах «Двадцать плюс два» (1961), «Быстрый револьвер» (1964) и «Игра называется – убийство» (1968). Мистер Миллз умер в 1993 году.

Жанетт Нолан (голос Матери, крики) сыграла в эпизодах фильмов «Два всадника» (1961), «Человек, который застрелил Либерти Вэланса» (1962), «Холодная кровь» (1965), в телешоу «Лесси: новое начало» (1965) и в сериалах «Шоу Ричарда Буна» (1963, награда «Эмми») и «Человек из Вирджинии» (1967). Она озвучивала «Спасатели» (1977). Мисс Нолан умерла в 1998 году.

Саймон Оукленд (актер) сыграл в фильмах «Рассвет и закат Лэгза Даймонда» (1960), «Вестсайдская история» (1961), «Следуй за мечтой» (1962), «Дьявольский микроб» (1965), «Тони Роум» и «Песчаная галька» (1967), «Детектив Буллит» (1968), «В ясный день увидишь вечность» (1970) и в телесериалах «Ночной сталкер», «Тома» и «Блеяние черной овцы», «Ангелы Чарли». Он умер в 1983 году.

Энтони Перкинс (актер) снялся в фильмах «Сладкий яд» (1968), «Уловка 22» и «Вуса» (1970), «Играй как по писаному» и «Жизнь и времена судьи Роя Бина» (1972), «Последний круиз на яхте Шейла» (1973, в котором он соавторствовал с композитором Стивеном Сондхаймом), «Махогани» (1975), и «Запомни мое имя» (1978). В 1983 и 1986 годах он снова сыграл Нормана Бейтса в фильмах «Психо II» и «Психо III»; в последнем фильме он выступил еще и как режиссер. Он поставил фильм «Счастливчик

Стифф» (1989), снялся в главной роли в фильме «На грани безумия» и был соавтором Чарльза Эдварда Поуга в работе над фильмом «Психо IV». Сэр Энтони умер в 1992 году.

Рита Риггс (костюмер): после фильма «Психо» ассистировала Эдит Хэд в фильмах «Птицы» 1963) и «Марни» (1964). Став дизайнером по костюмам, она сотрудничала с такими режиссерами, как Джон Франкенхаймер, Тейлор Хэкфорд, Артур Пенн, Ричард Брукс и Джон Хастон, а также «одевала» фильмы «Секунды» (1965), «Профессионалы» (1966), «Петулия» (1968), «Увольнение до полуночи» (1973), «Ночные ходы» (1978), «Да, Джорджио» (1981), «Сделка века» (1983), «Маска» (1985), «Мистер Норт» (1987), «Джексон» (2008) и телесериалы «10 000 дней».

Пегги Робертсон (помощник Хичкока) была скрипт-супервайзером, ассистентом Альфреда Хичкока и его доверенным лицом вплоть до последнего (не снятого) фильма Хичкока «Ночь коротка». Она работала помощником режиссера Питера Богдановича на съемках фильма «Маска» (1985).

Маршал Шлом (скрипт-супервайзер) после многочисленных успехов в фильмах режиссеров Билли Цилдера, Стенли Крамера и Джона Хастона продолжал работать над такими фильмами, как «Полицейский из Беверли-Хиллз» (1984), «Золотой ребенок» (1986), «Батарейки не прилагаются» (1987) и «Человек дождя» (1988).

Леонард Саут (кинооператор, оператор-постановщик) работал у Хичкока кинооператором при съемках четырнадцати фильмов и был оператором-постановщиком при съемках последнего фильма режиссера «Семейный заговор» (1976). Он также работал над фильмами «Воры» (1977), «Герби едет в Монте-Карло» (1977) и «Эми» (1981). Менее чем за месяц до смерти Хичкока Саут собирался уехать в Финляндию на съемки последнего проекта режиссера «Ночь коротка» (фильм не был снят). Саут снимал пилотный фильм и работал два сезона над телесериалами «Изобретательные женщины» и снимал эпизод телесериала «Тренер» 1989 года. В 1999 году он появился как Ленни Саут в хичкоковском мистификационном сегменте в фильме «Реклама Стэна Фреберга». Мистер Саут умер в 2006 году.

Джозеф Стефано (сценарист) создал самые лучшие телевизионные научно-фантастические сериалы 60-х годов

«Внешние пределы» и написал сценарии для таких фильмов как «Обнаженное лезвие» (1961), «Глаз кошки» (1969) и пилотные выпуски для «Мистер Новак» и «Домой на каникулы». В 1986 году он издал свой первый роман «Оборотень». Фильм «Затмение» по сценарию Стефано вышел на экран в 1989 году. Во время публикации романа фильм «Психо IV» по сценарию Стефано стал основным проектом студии «Юниверсал». Фильм вышел на экран в 1990 году, и в тот же год он подготовил несколько историй для телесериалов «Болотная тварь». Художественный фильм «Четвертак» с Аль Пачино в главной роли вышел на экран в 1995 году, и его сценарий лег в основу ремейка «Психо» в 1998 году, режиссером которого был Гус Ван Сент. Мистер Стефано умер в 2006 году.

Вон Тейлор (мистер Лоуверти) заслуженный характерный актер, снялся в фильмах «Бриллиантовая голова» (1962), «Непотопляемая Молли Браун» (1964), «Русские идут, русские идут» (1966), «Хладнокровное убийство» (1967) и «Баллада о Кейбле Хоге» (1970).

Джордж Томазини (редактор, монтажер) муж очеровательной Мэри Брайан, звезды фильмов «Вирджинец» (1929) и «Бродвейская кололевская семья» (1930). Томазини работал над фильмами «Неприкаянные» (1961), «Мыс страха» (1962), а у Альфреда Хичкока – «Птицы» (1963) и «Марни» (1964). Он умер в 1964 году в возрасте пятидесяти пяти лет.

Лерин Таттл (актриса) играла в таких фильмах, как «Убийцы Ма Баркера» (1960), «Выбор критика» (1963), «Азарт удачи» (1977) и «Охранник» (1977). Она была удостоена премии «Эмми» за роль в телесериале «Джулия». Умерла в 1987 году.

Студия «Юниверсал Интернэшнл пикчерс» стала называться «Юниверсал Интернэшнл» в 1963 году, и новый логотип студии впервые появился в титрах фильма «Птицы» Альфреда Хичкока. Помимо выпуска на экран всех фильмов Хичкока после фильма «Психо» («Птицы», 1963; «Марни», 1964; «Разорваный занавес», 1966; «Топаз», 1969; «Исступление», 1972 и «Семейный заговор», 1976) студия продолжала наслаждаться успехом эпизодических телевизионных и мини-сериалов, так же как и фильмов «Совершенно современная Милли» (1968), «Аэропорт» (1970), «Афера» (1973), «Челюсти» (1975), «Дочь шахтера» (1980), «На золотом пруду» и «Инопланетянин» (1982). После смерти режиссера в 1980 году студия сделала на месте павильонов, где

работал Хичкок, трамвайную остановку на популярном маршруте и назвала просмотровый зал на 340 мест именем Альфреда Хичкока.

«Психо» на видео

Фильм «Психо» выпускается на дисках DVD и Blue-Ray студии «Юниверсал».

Альбомы саундтрека к фильму «Психо»

«Музыка из великих кинотриллеров» (Лондон, «Фэйз 4 стерео»: Лондонский филармонический оркестр, дирижер Бернард Херрманн, 1973 год).

«Психо» («Юникорн»; Национальный филармонический оркестр, дирижер Бернард Херрманн, 1975).

«Музыка фильмов Альфреда Хичкока» (Милан; комплект для «Психо»; Национальный филармонический оркестр, дирижер Бернард Херрманн, 1986).

«Фильм «Психо»: полный оригинальный саундтрек» (Varese Saraband: Королевский Шотландский национальный оркестр, дирижер Джоэл Макнилли, 1997)

Источники

Краеугольным камнем моего исследования стал бесценный архив Альфреда Хичкока в библиотеке Маргарет Херрик Академии кинематографических искусств и наук, переданный туда Патрицией Хичкок О'Коннелл. Архив характеризует мистера Хичкока как непревзойденного создателя фильмов, но ужасно плохого хранителя документации. Тем не менее в бумагах содержатся переписка, производственные записи, поощрительные документы, сценарии и официальные файлы многих хичкоковских проектов 50-х годов. Мне также удалось воспользоваться архивными документами театра «Билли Роуз» в библиотеке Центра Линкольна в Нью-Йорке, а также в библиотеке Американского киноинститута в Лос-Анджелесе. Частные архивы Фредерика Кларка, Гари А. Смита, Пола Фаррара, Сэма Ирвина и Мартина Кернса стали источником информации и вдохновения, в дополнение к моему собственному материалу.

Для общего обзора жизни в кинематографии я воспользовался книгами «Хич: жизнь и времена Альфреда Хичкока» и «Искусство Альфреда Хичкока» Дональда Спото. Для изучения фильма и других особенностей хичкоковского канона нет ничего лучше книги «Фильмы Хичкока» Робина Вуда и книги «Хичкок – убийственный взгляд» Уильяма Ротмана. Чрезвычайно пригодились подробные исследования в книге Ричарда Дж. Анобайла «Психо» Альфреда Хичкока».

Бóльшая часть информации о создании фильма получена из личных бесед с мистером Хичкоком и его коллегами, в которых мне довелось участвовать в период с зимы 1980-го до начала весны 1989 года. Самое первое интервью с Хичкоком случилось в январе 1980 года у него в офисе на студии «Юниверсал». Мне пообещали двадцать минут драгоценного времени великого человека. Спустя час маэстро все еще отмахивался от своего ассистента, словно ему нравилось отвечать на вопросы, которые он слышал прежде тысячу раз. Несмотря на слабое состояние здоровья, Хичкок оставался блестящим собеседником, изредка демонстрируя педантичность, язвительность, мечтательность, злословие и сожаление по поводу проектов, которые, по его убеждению, он не успеет осуществить. Незабываемы его обходительность и безупречные манеры. Спустя три месяца Хичкока не стало.

Особо хочу поблагодарить художников, работавших с мистером Хичкоком и внесших свой ценный вклад в создание фильма «Психо». Харольд Адлер, Джек Баррон, Сол Бэсс, Роберт

Блох, Роберт Клэтворти, Хелен Колвиг, Марго Эппер, Хилтон Грин, Вирджиния Грегг, миссис Джозеф Херли, Пол Джасмин, Джанет Ли, Майкл Ладмер, Джон Макинтайр, Жанетт Нолан, Тони Палладино, Энтони Перкинс, Рита Риггс, Маршал Шлом, Леонард Саут, Джозеф Стефано, Г.Н. Свенсон, Луис Турман и Лерен Таттл – эти люди поделились со мной своими счастливыми и тяжелыми воспоминаниями, стойко перенося мои бесконечные вопросы и уточнения, а в некоторых случаях, даже лично выверяли мои записи ради точности изложения.

Надеюсь, в этой книге мне удалось показать, что даже для Хичкока создание фильма, как и сама жизни, есть творчество, невозможное без труда многих участников этого процесса.

Фильмы Альфреда Хичкока

Немое кино
Сад наслаждений (1927)
Горный орел (1927)
Жилец (1927)
По наклонной (1927)
Легкое поведение (1927)
Ринг (1927)
Жена фермера (1928)
Шампанское (1928)
Человек с острова Мэн (1929)

Звуковое кино
Шантаж (1929)
Юнона и Павлин (1930)
Убийство! (1930)
Нечестная игра (1930)
Номер семнадцать (1932)
Богатые и странные (1932)
Венские вальсы (1933)
Человек, который слишком много знал (1934)
Тридцать девять ступеней (1935)
Секретный агент (1936)
Саботаж (1936)
Молодой и невинный (1938)
Леди исчезает (1938)
Таверна Ямайка (1939)
Ребекка (1940)
Иностранный корреспондент (1940)
Мистер и миссис Смит (1941)
Подозрение (1941)
Саботажник (1942)
Тень сомнения (1943)
Спасательная шлюпка (1944)
Завороженный (1945)
Дурная слава (1946)
Дело Парадайна (1947)
Веревка (1948)
Под знаком Козерога (1949)
Страх сцены (1950)
Незнакомцы в поезде (1951)
Я исповедуюсь (1953)

В случае убийства набирайте «М» (1954)
Окно во двор (1954)
Поймать вора (1955)
Неприятности с Гарри (1955)
Человек, который слишком много знал (1956)
Не тот человек (1956)
Головокружение (1958)
На север через северо-запад (1959)
Психо (1960)
Птицы (1963)
Марни (1964)
Разорванный занавес (1966)
Топаз (1969)
Исступление (1972)
Семейный заговор (1976)
Ночь коротка (неосуществленный проект, подготовка к съемкам в 1978–1980 годах.)

Для телесериалов «Альфред Хичкок представляет»:
«Авария» (1955)
«Месть» (1955)
«Дело мистета Пелама» (1955)
«Обратно на Рождество» (1956)
«Промокшая суббота» (1956)
«Тайна мистера Блэкчарда» (1956)
«Пройти еще милю» (1957)
«Безупречное убийство» (1957)
«Жертвенный ягненок» (1958)
«Прыжок в бассейн» (1958)
«Яд» (1958)
«Крело Банко» (1959)
«Артур» (1959)
«Ледяной гроб» (1959)
«Миссис Биксби и манто полковника» (1960)
«Любитель шумных игр» (1961)
«Бум, ты покойник» (1961)

Для телешоу «Подозрение»: «Четыре часа» (1957)
Для телешоу «Звездный час Форда»: «Случай на углу» (1960)
Для телешоу «Час Альфреда Хичкока»: «Я видел все» (1962)

Слова признательности

Благодарю Рэда Дембнера и Френсиса Джалета за их энтузиазм и неизменную дальновидность. Благодарю Джулиана Баха и Энн Ритенберг за их советы, преданность и связи в старом мире. За помощь и поиск фотографий и информационного материала я признателен Миу-Миу и Джасмин Олпойнтс, Лу Д'Элиа, миссис Джозеф Херли, Фредерику С. Кларку, Полу Фаррару, Маршалу Шлому, Гари А. Смиту и Рону Харвею.

notes

Примечания

1

«Сабайон» – один из самых известных десертов итальянской кухни, яичный крем с добавлением вина.

2

В 1950 г. датским врачом Кристианом Гамбургером была сделана первая операция по смене пола бывшему американскому военнослужащему Джорджу Йоргенсену. В 1970 г. режиссер Ирвинг Рэппер снял биографический фильм «История Кристин Йоргенсен».

3

Oh, I See You Ate One Too – О, я вижу, вы тоже кого-то съели (*англ.*).

4

Дорис Дэй, Ширли Джонс, Пэт Бун – звезды американского кино 50 годов XX века.

5

«Оззи и Харриет» – американский телесериал. Всего было снято 14 сезонов с 1952 по 1966 г.

6

Говард Филлиппс Лавкрафт (1890–1937) – американский писатель, поэт и журналист. Считается одним из основателей жарна фэнтези. Самые известные произведения – «Дагон» (1917) и «Зов Ктулху» (1926).

7

Род Стайгер (1925–2002) – известный американский актер, на первом этапе своей карьеры имевший амплуа кинозлодея.

8

Как написано, в отрывке говорилось буквально следующее: «Мэри закричала, тогда занавеска распахнулась еще шире, и появилась рука с ножом для разделки мяса. Именно этот нож спустя мгновение остановил крик, перерезав ей горло».

9

Издательство «Саймон и Шустер» началось с публикаций серии мистических радиорассказов 40-х годов. С этого времени и до 70-х годов у них печатались такие авторы, как Антони Бушер, Ира Левин, Филип МакДональд, Эллери Куин, Грэг Райс и менее известные авторы. В начале 40-х годов «Юниверсал Пикчерс» снимала серии мистических шокеров («Странная женщина», «Подушка смерти», «Замороженный призрак»). Телевидение начало снимать мистические серии в 1953 году.

10

Рихард Фридолин Йозеф барон Крафft фон Фестенберг ауф Фронберг, называемый фон Эбинг (1840–1902) – австрийский и немецкий психиатр, невропатолог, криминалист. Является одним из основоположников сексологии.

11

Потрясающее использование Блохом дела Гейна делает «Свойство убийства» (Даттон, 1962) стоящим внимания. Изданная Энтони Бушером, книга содержит некоторые наиболее впечатляющие убийства и имена преступников в истории человечества, как это представляли себе члены Американской ассоциации детективных писателей.

12

Цветной ремейк одноименного фильма, созданного Хичкоком в 1934 г.

13

Национальный мемориал Гора Рашмор, расположен около города Кистон в Южной Дакоте, США; известен тем, что в гранитной горной породе высечен гигантский барельеф высотой 18,6 метра, который является скульптурными портретами четырех президентов США: Джорджа Вашингтона, Томаса Джефферсона, Теодора Рузвельта и Авраама Линкольна.

14

Макгаффин – распространенный на Западе термин для обозначения предмета, вокруг обладания которым строится фабульная сторона произведения (как правило, приключенческого жанра).

15

В окончательном варианте сценария имя Мэри Крейн было заменено на Мэрион.

16

Имеется в виду знаменитый роман Джеймса Джойса «Улисс».

17

«Дестри снова в седле» (Destry Rides Again) – комедия-вестерн Джорджа Маршала. «Не давай молокососу передышки» (Never Give a Sucker an Even Break) – комедия Эдварда Ф. Клайна.

До этого он снимался в сериалах «Студия-один», «Важный материал», «Театр Армстронга», «Телевизионный театр Гудъир» и «Театр «Дженерал электрик».

19

В этой картине актриса играет профессиональную теннисистку, меняющую свой пол.

20

«Вот замок моего отца» – пример неловкого подражания американца английскому акценту, как он его себе представляет; типичная издевка англичан в отношении своих заморских братьев, ибо американский акцент неприятно режет нежное английское ухо. – *Прим. пер.*

21

Герой фильма «Свенгали», пытавшийся завоевать сердце певицы, превратил ее в мировую знаменитость. Реж. Арчи Майо, 1931, США.

22

Сам Хичкок, отвечая на вопрос журналистов, почему он не снял актрису в «Головокружении», заявил: «Эта роль сделала бы ее настоящей звездой, но она забеременела. После этого я потерял к ней интерес. Мне так и не удалось найти способ продолжать работать с ней».

23

Парижский театр ужасов, родоначальник жанра «хоррор».

24

Долли – специальное устройство для создания плавного движения камеры, обычно представляющее собой тележку на рельсах. Долли-кадр – плавный перевод камеры в горизонтальной проекции.

25

Известная американская актриса, прославившаяся своими ролями вдов с жестким характером и звучным, хорошо поставленным голосом.

Имеется в виду годовой доход.

27

Джозеф Шлиц (1830–1975) – американец немецкого происхождения, бывший антрепренер, сделавший состояние на торговле пивом. Реклама призывала всех в пивные Шлица, где можно было делать ставки на скачках.

28

Ужасное единение (*фр.*).

29

«Новая волна» – направление в кинематографе Франции конца 1950-х и 1960-х годов. Одним из его главных отличий от преобладавших тогда коммерческих фильмов был отказ от устоявшегося и уже исчерпавшего себя стиля съемки и от предсказуемости повествования. Представителями «новой волны» стали прежде всего молодые режиссеры, ранее имевшие опыт работы кинокритиками или журналистами. Они были против далеких от реальности коммерческих фильмов и нередко прибегали в кинематографе к экспериментам и радикальным для того времени приемам.

Из которых победило в одиннадцати.

31

Новая волна (*фр.*).

32

«Оскар» на лучший короткометражный документальный фильм.

33

«Оскар» за лучшую работу художника (цветные фильмы).

«Оскар» за лучшую работу художника (черно-белые фильмы).

«Оскар» за лучшие декорации.